

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA GERMANISTIKU

Prijevod s njemačkog na hrvatski

Übersetzung aus dem Deutschen ins Kroatische

Prijevod s hrvatskog na njemački

Übersetzung aus dem Kroatischen ins Deutsche

Diplomski rad

Jasminka Presečki

Mentor: Vesna Ivančević-Ježek

Zagreb, svibanj, 2013.

Sadržaj

I.	<i>Ekologija književnosti. Sustavno-teoretsko približavanje. Sa studijom o djelima Petera Handkea.....</i>	1
II.	Hofer, Stefan (2007): <i>Die Ökologie der Literatur. Eine systemtheoretische Annäherung. Mit einer Studie zu Werken Peter Handkes</i> , Bielefeld : Transcript, str. 178 – 194.....	15
III.	<i>Bibliotheken und Urheberrecht.....</i>	33
IV.	Horvat, Aleksandra; Živković, Daniela (2009): <i>Knjižnice i autorsko pravo</i> , Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, str. 31 – 47.....	53
V.	Literatura	70

Ekologija književnosti. Sustavno-teoretsko približavanje. Sa istraživanjem o djelima Petera Handkea

1

Funkcionalni sustav umjetnosti

U daljnjem tekstu pod pojmom umjetnosti - u nastavku razmišljanja predstavljenih u trećem poglavlju ovog rada – podrazumijevati samostalni funkcionalni sustav društva. Taj se sustav razvio tijekom 18. stoljeća u okviru funkcionalne diferencijacije modernog društva. Teza o autonomnom sustavu umjetnosti, koji se nakon prvih pokušaja autonomije u vrijeme antičke Grčke ponajprije uvrstio u doba romantizma, nije pritom nova, o njoj se raspravlja već duže vrijeme u socijalnoj povijesti književnosti.⁴ Novost u pristupu sustavu umjetnosti prema teoriji sustava njemačkog sociologa Luhmana su sljedeća tri aspekta: prvi je već istaknuta epistemološka obojenost u smislu konstruktivizma koja se konkretizira u osnovnoj radnji "promatranja", a koje vrijedi i za umjetnost te pomoću koje dolazi do izražaja;⁵ drugi podrazumijeva operativno zatvaranje sustava umjetnosti na temelju komunikacije u znaku njene samoreferencije; dok je treći aspekt uklapanja umjetnosti u „cjeloviti evolucijski odnos“⁶ u okviru osnovnog razlikovanja između sustava i okoline. Time i umjetnost raspolaže dvjema okolinama izvan društva, prirodom i psihičkim sustavima, kao i jednom okolinom unutar društva: svom komunikacijom nastalom iz daljnjih funkcionalnih sustava. Ta okolina u

⁴ Usp. Michael J. Böhler: Soziale Rolle und Ästhetische Vermittlung. Studien zur Literatursoziologie von A. G. Baumgarten bis F. Schiller [Društvena uloga i estetsko posredovanje. Studije o sociologiji književnosti od A. G. Baumgartena do F. Schillera]. Bern, Frankfurt/M. 1975. Prema Böhleru, koji se izmeću ostalog oslanja na teoriju sustava Talcotta Parsonsa, po etak diferencijacije „autonomnog područja umjetnosti“ seže još u doba renesanse (Str. 107. et seq.), pri čemu se ipak referira na Alfreda Bäumlera: „U renesansi još uvijek nedostaje eksplicitna refleksija odnosa umjetnost-umjetnik, odnosno književnost-spisatelj i društvo. Renesansa doduše *proživljava* individualnost, no *refleksija na samog sebe* još uvijek nedostaje, na vrijeme genijalne individualnosti u renesansi nastavlja se tek u 18. stoljeću u vrijeme spoznaje individualnosti.“ (str. 112; istaknuto u originalu). – Usp. također S. J. Schmidt: Sozialsystem [Društveni sustav].

⁵ O tome usp., pogl. III, 1.1.1. – Usporedi nadalje sljedeća Luhmannova retorička pitanja: „Riskira li se prijelaz iz učenja o fenomenološkom opažanju na konstruktivističku spoznajnu teoriju – a čini se da nas na to sustav znanosti prisiljava – : ne bi li tada teorija umjetnosti morala slijediti tu promjenu paradigme i poivati na radikalno drugačijim osnovama?“ (N.Luhmann: Kunst [Umjetnost], str. 16).

⁶ Ch. Reinfandt: Systemtheorie [Teorija sustava], str. 621.

promijenjenom obliku, dakle, stranoreferencija umjetnosti, stalno nosi komunikaciju sa sobom u smislenim promatranjima, ali ipak samo kao okolinu koja je „prilagođena“ ili nastala u sustavu, jer okolina uvijek stiže do sustava umjetnosti isključivo posredstvom „režije“ koda specifičnog za umjetnost⁷ koji odlučuje o tome uklapa li se promjena u sustav ili ne, što se zatim specificira različitim programima (stilom, vrstom, itd.). Razlikovanje između sustava i okoline u komunikaciji umjetnosti kopirano se dakle pomoću ponovnog pristupa u sustav te i tako kao vodičja promatranja postati upotrebljivo, pomoću čega i tada i okolina, dakle, „ljudi“, „priroda“ ili komunikacija drugih funkcionalnih sustava, polaze i od sustava umjetnosti, moraju biti promatrana. Umjetnost na taj način svojim promatranjem ne upravlja ništa drukčije nego na bilo svaki drugi smisleni sustav – sa svim gore istaknutim posebnostima kao što je primjerice „kontakt s okolinom samo pomoću kontakta sa samim sobom“. Sve to omogućuje spajanje koncepta autonomije umjetnosti – njene samoreferencije – s njenom društveno-prirodnom strukturom – stranoreferencijom na uvjerljiv način. Teorija sustava time nasljeđuje baštinu socijalne povijesti.⁸ Ona se ponovno preporuča i kao kandidatkinja koja može udariti temelje ekološki orijentiranoj književnosti kod koje se istovremeno mogu promatrati samostalnost i integriranost. Tako može ispuniti deziderat društveno-teorijskog okvira predstavljenog u drugom poglavlju ovog rada koji uspijeva smjestiti problem eko-kriticizma i razmišljanje o razlici i povezanosti.

U ovdje predstavljenom kontekstu promišljanja o ekologiji književnosti prvenstveno bi nas u nastavku trebalo interesirati koja je njena funkcija u okviru cjelokupnog društva te nadalje, koje rezultate donosi cjelokupnom društvu i drugim funkcionalnim sustavima. Postaviti se pitanje mogu li funkcija i rezultati biti formulirani preciznije nego što je to dosad bio slučaj kod eko-kriticizma te može li se naslutiti da postoji šansa hvatanja u koštac s ekološkom krizom i širenjem svijesti o okolišu. Prvi korak koji će biti potrebno poduzeti je detaljno objasniti na koji način funkcionira funkcionalni sustav umjetnosti, odnosno objasniti njegov specifičan način komunikacije i promatranja i prije svega njegovu djelomičnu uporabu osjetila.⁹ Nadalje u se baviti pitanjem nudi li specifičnost komunikacije umjetnosti, koja je u svojoj osnovi kodirana, mogućnost oblikovanja te društvenog osvještavanja po pitanju

⁷ Također i glavna razlika umjetnosti. O tome ću temeljito pisati kasnije u poglavlju V, 1.5.

⁸ Tu konkurira teorija sustava s analizom diskursa i New Historicismom. Usp. ovdje i H. de Berg: *Luhmann-Rezeption* [Recepcija Luhmanna], str. 178. et seq.

⁹ Povijesna perspektiva time u ovom radu postaje manje značajna i ustupa mjesto promatranju veće diferenciranog sustava umjetnosti sadašnjosti.

ekološke komunikacije, dakle, komunikacije koja se bavi društvenim odnosima između sustava i okoliša, a usmjerena je ka promjeni sustava komunikacije društva.¹⁰ Drugim riječi ima, ovdje se ne radi ni više ni manje nego o umjetničkoj i književnoj doprinosu kako bi se prebrodila ovdje postulirana ekološka kriza i tako omogućio opstanak društva. Pri tome su u središtu ostvarivanja toga prvenstveno komunikacija koju koristi umjetnost i koja je izražena na poseban način – jer prema definiciji socijalnog sustava ona ne služi ničemu drugom osim komuniciranja i prema tome ju se treba shvatiti kao „zadacu koju društvo izvršava“¹¹ – te njeno ograničenje spram usmenog i pismenog govora, dakle, njena autonomija. Oboje je bitno kako bi se postupno istaknula funkcija, kodiranje i doprinos umjetnosti, kao i ekologija stvorena kroz književnost i umjetnost.

1.1.

Komunikacija umjetnosti

Kada je riječ o komunikaciji umjetnosti, ne misli se na komunikaciju *o* umjetnosti, kako se to uvijek iznova pogrešno navodi u istraživanjima, već o komunikaciji *pomoću* umjetnosti, i to zato što se radi o komunikacijskim elementima same umjetnosti, a ne o umjetnosti kao temi komunikacije bilo kojeg drugog socijalnog sustava.¹² Jednoj od tih zabuna značajno je pridonio i sam Luhmann kada je u svojem eseju „Stil“ iz 1986. godine definirao znanstveno djelo kao „integriranu komunikaciju ili kao program za brojne komunikacije o umjetničkoj djelu“.¹³ U svojoj knjizi *Umjetnost društva* nepunih deset godina kasnije precizira svoje shvaćanje komunikacije umjetnosti:

¹⁰ O tome usp. pogl. IV ovog rada.

¹¹ Niklas Luhmann: „Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst“ [Umjetničko djelo i samoreprodukcija umjetnosti], u: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (ur.), *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements* [Stil. Priče i funkcije kulturno-znanstvenog elementa diskursa], Frankfurt/M. 1986., str. 620-672, ovdje str. 623 (istaknuto u originalu).

¹² Ovo je promaknulo sljedećim autorima i autoricama: O. Jahraus: *Theorieschleife* [Teorijska omotač], str. 157; Ingrid Berger: *Musil mit Luhmann. Kontingenz – Roman – System* [Musil s Luhmannom. Kontingencija – Roman – Sustav], München 2004., ovdje str. 63; Georg Stanitzek: „Was ist Kommunikation“ [Što je komunikacija?], u: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (ur.), *Systemtheorie der Literatur* [Teorija sustava književnosti, op.prev.], München 1996., str. 21-55, ovdje str. 26.

¹³ N. Luhmann: *Kunstwerk* [Umjetničko djelo], str. 627.

„O igledno se pod time ne podrazumijeva da se o umjeni kim djelima može govoriti, pisati, izvještavati u tiskanim medijima i putem radija. Ta sekundarna komunikacija na razini umjetni ke kritike i komentiranja umjetnosti, upoznavanja, preporuke ili odbijanja umjetni kih djela ima svoj vlastiti smisao, posebice u vremenu kada je postalo potrebno komentirati umjetni ka djela [...]. Na to se ipak ovdje ne misli.“¹⁴

Štoviše, pod pojmom komunikacije umjetnosti podrazumijeva se komunikacija samih umjetni kih djela. Podrazumijeva se da to ne isklju uje da se na razli ite na ine govori i o umjetnosti. Pri tome se radi o komunikaciji koja ne oblikuje sustav umjetnosti, nego je stalni dio ostalih funkcionalnih sustava poput primjerice odgojnog sustava. Osim toga, treba imati u vidu da se pod pojmom komunikacije umjetnosti ne podrazumijeva jezi na komunikacija jer se umjetnost, kako e se uskoro pojasniti, nalazi u jednom konkurentskom odnosu s jezikom – što s obzirom na „jezi na umjetni ka djela“, dakle književnost, može za udit. Kao i u ranije u kratkim crtama predstavljenoj „normalnoj komunikaciji“¹⁵ tako i u komunikaciji umjetnosti sudjeluju psihi ki sustavi. Umjetnost kao komunikacija, a time shva ena kao socijalni sustav, podrazumijeva da minimalno dva psihi ka sustava moraju biti zastupljena¹⁶ kako bi se komunikacija mogla realizirati kao fenomen koji se po eo pojavljivati. Prilikom toga postoji povezanost interpretacije izme u psihi kih sustava i socijalnog sustava znanosti. Ona ostvaruje umjetni ko djelo, a ne jezik, kao što je to uobi ajeno kod normalne komunikacije. Važnost jezika i pisma za komunikaciju e ovdje ukratko biti opisana kako bi se mogao obuhvatiti specifi ni u inak komunikacije umjetnosti.

Jezik se u svojem usmenom obliku prvenstveno shva a kao „procesiranje smisla u glasovnom mediju“. ¹⁷ On proizvodi umjetno nastale prepoznatljive rije i u kojima je uvijek

¹⁴ N. Luhmann: Kunst [Umjetnost], str. 40. Usp. i bilješku 40 ibid., kao i str. 88. et seq.

¹⁵ Pod time podrazumijevam komunikaciju u Luhmannovskom smislu (usp. gore, pogl. III, 1.1.3.) bez odre enih posebnosti komunikacije umjetnosti koje još treba razraditi.

¹⁶ Ili pak samo jedan psihi ki sustav koji naknadno sudjeluje. Tu primjerice podrazumijevam producenta koji recipira svoje djelo po završetku, otprilike u smislu Georga Christopha Lichtenberga: „Kada povremeno nai em na neku dobru ideju u svojoj staroj knjizi ideja, udim se kako mi je mogla biti tako strana, ali joj se toliko veselim kao i ideji nekog svog *pretka*., (citirano po Georgu Stanitzeku: „Systemtheorie? Anwenden?“ [Teorija sustava? Primijeniti?] u : Jörn Stückerath/Helmut Brackert [ur.], Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs [Znanost o književnosti. Osnovni te aj] Reinbeck bei Hamburg 1992., str. 650-663, ovdje str. 660; istaknuto u originalu).

¹⁷ N. Luhmann: Gesellschaft [Društvo], str. 213. Usp. tako er i cijeli odlomak ibid., str. 205-230. – Podsjetnik: na medij se gleda kao na slabu povezanost ili kao na vremenski trajnu, nepresušnu zalihu odre enih elemenata. U nju se oblik tako re i može „upisati“. Za razliku od medija, oblik je pri tome uvijek vremenski nestabilan. Ovdje mi se uvjerljivom ini Platonova metafora voska koju je Luhmann citirao (usp. N. Luhmann: Bewusstsein [Svijest], str. 902.

ve sadržana razlika izme u poruke i informacije – jer kad se netko bavi pitanjem jezika, onda je to uvijek pod pretpostavkom da se poru uje nešto što ima informacijski karakter – i koji takore i iznu uje daljnu tvorbu rije i i na taj na in osigurava nastavak komunikacije. Osim toga, jezik nadilazi zastupljene psihi ke sustave pomo u neposrednog konteksta te tako prekida (predjezi nu) „istovremenost opažanja i opaženog“ što omogu uje nove odnose vremena i prostora. To uspijeva jedino tako što potpuno specifi ni uvjeti opažanja budu zadovoljeni: ono mora mo i razabrati „da rije i nisu predmet stvarnog svijeta, ve da ga samo ozna uju“. ¹⁸ Tako što od jezika nastane vlastito podru je fenomena, ono semioti ke realnosti, stvoreni su i preduvjeti da se u suprotnom prvi put uop e govori o „stvarnoj realnosti“. Bez jedne takve „oznake razlikovanja svijet bi bio jednostavno to što jest i takav kakav jest“. ¹⁹ To jezik ini pravim medijem komunikacije i tek je sada zahvaljuju i njemu mogu e u nekoj mjeri retrospektivno komunikacijski oblikovati nejezi nu interakciju. ²⁰ Jezik prvenstveno može pobuditi sumnju, jer u odre enoj situaciji zahtijeva ponašanje po principu prihva anja ili odbijanja, ²¹ pri emu prava namjera može ostati skrivena i može se zauzeti suprotno mišljenje.

Semioti ka je stvarnost u pismenoj varijanti jezika zorno objašnjena. ²² I pismo povezuje poseban na in opažanja s inom komunikacije. Kako bi ostvarilo komunikaciju koristi se opti kim medijem opažanja, a ne glasovnim medijem, što sa sobom donosi dalekosežne

¹⁸ Oba citata u: N. Luhmann: Gesellschaft [Društvo], str. 214, odnosno str. 218 (istaknuto u originalu). – Luhmann u vezi s tim govori o „promatranom aspektu“ komunikacije za razliku od „operativnog aspekta“ (ibid., str. 266). I kada jezik nadilazi neposredni kontekst: komunikacija je uvijek povezana s vremenom.

¹⁹ N. Luhmann: Kunst [Umjetnost], str. 229.

²⁰ Neverbalni odnos s obavijesnim karakterom postojao je zasigurno i prije razvoja jezika, ali tek je jezik omogu io neverbalni odnos s karakterom razumijevanja; to zna i da je obavijest mogla biti i druga ije prenošena. Tek je jezikom omogu eno umetanje razlikovanja u ponašanje koje je vidljivo ovjeku, a time i komunikacija (usp. uz zadnji navod i: Alexander Kluge: „Vorsicht vor zu raschem Verstehen. Niklas Luhmann im Fernsehgespräch mit Alexander Kluge“ [Oprez od prebrzog shva anja. Niklas Luhmann u televizijskom razgovoru s Alexanderom Klugeom], u: Wolfgang Hagen [ur.], Warum haben Sie keinen Fernseher, Herr Luhmann? Letzte Gespräche mit Niklas Luhmann [Zašto nemate televizijski prijamnik g. Luhmann? Posljednji razgovori s Niklasom Luhmannom] [Dirk Baecker, Norbert Bolz, Wolfgang Hagen, Alexander Kluge], Berlin 2004., str. 49-77, ovdje str. 75.

²¹ U vezi s tim Luhmann rado citira Goetheovu Otiliju iz *Srodnih duša*: „Svaka izgovorena rije izaziva suprotno mišljenje“ i dodaje: „i to ono suprotno mišljenje koje bez izgovorene rije i ne bi uop e postojalo“ (N. Luhmann: Soziale Systeme [Društveni sustavi], str. 204).

²² Uz ovaj odlomak usporedi: N. Luhmann: Gesellschaft [Društvo], str. 249-290. Za razliku izme u govorenog i pisanog jezika vidi i: W. J. Ong: Orality [Usmenost], str. 31. et seq.

posljedice: zahvaljujući i pismu kao mediju širenja informacija više nije potrebna neposredna uključenost psihičkih sustava prilikom komunikacije. Na taj se način u pravilu može komunikacijski pristupiti većem broju osoba, što se s razvojem daljnjih medija širenja informacija – tiska i elektroničkih medija – još pojačava. To je ipak samo jedan aspekt. Bitnije je da pismo, koje se razvija vjerojatno u vrijeme kada pamćenje kao medij pohrane više nije dovoljno, oblikuje vlastito „društveno“ pamćenje, koje odnos društva prema vremenu bitno mijenja i pridaje više značenja prošlosti, budući da ona sada neovisno o ljudskom pamćenju može biti održavana aktualnom. Trenutno reagiranje također nije više potrebno, za pisanim se dokumentom može u bilo kojem trenutku posegnuti. I to u takorelaksiranoj i neinteraktivnoj maniri koja putem čitanja i pisanja unatoč svemu omogućuje društveno ponašanje.

Sa završetkom neposredne uključenosti psihičkih sustava dolazi doduše do sveukupnog velikog povećanja prostora za komunikaciju, no komunikacija također podliježe velikim rizicima. Dok se prilikom usmene komunikacije može pretpostaviti prisutnost sugovornika, a samim time i nastavak komunikacije, „jedinstvo komunikacijske operacije“,²³ dakle, jedinstvo razlikovanja informacije, poruke i razumijevanja sada više nije zagarantirano. Pismo „razdogađuje“²⁴ komunikaciju što dovodi do nužnih kompenzacija. Komunikacija u pismenom obliku mora sada biti sama po sebi razumljiva, radi se o „samoautorizaciji napisanog zastupajućem i neprisutnom izvoru.“²⁵ Pismo tako postavlja nejednako visoke zahtjeve za komunikacijskom razumljivošću, jer pisani tekstovi preuveličavaju vlastitu kontingenciju. Gledajući sa stajališta recepcije, to dovodi do povećane potrebe za interpretacijom, jer nesigurnosti o onome što se zapravo misli ne mogu nikad u potpunosti biti uklonjene, što zahtijeva razvoj na ina opažanja višeg stupnja. Zbog toga što se uz to u pismenoj komunikaciji pojavljuje mogućnost metakomunikacije, „mora se odustati od tvrdnje da je pravi smisao komunikacije u metakomunikaciji, odnosno u uključenosti u komunikaciju“.²⁶ Sad se naprotiv otkriva informacija, a komunikacijske ponude koje ne sadrže dovoljnu količinu informacija nemaju puno prilika za nadovezivanje. Time materijalna dimenzija komunikacije dobiva na značenju.²⁷

²³ N. Luhmann: Gesellschaft [Društvo], str. 258 (istaknuto u originalu).

²⁴ N. Luhmann: Kunstwerk [Umjetničko djelo], str. 631.

²⁵ N. Luhmann: Gesellschaft [Društvo], str. 258.

²⁶ Ibid., str. 257.

²⁷ Podsjetnik: Luhmann razlikuje smisao prema „socijalnoj dimenziji“ (uključivanje osoba), „dimenziji vremena“ (uvršćavanje u proces) i „materijalnoj dimenziji“ (izbor tema).

Sve to otežava shvaćanje pismene komunikacije kao komunikacije. Pomoću pisma se „može započeti komunikacija – i njen završetak u smislu shvaćanja odgoditi“,²⁸ čime se dobiva – jer je komunikacija prema Luhmannu jasno povezana s karakterom događaja i time traži protok vremena za realizaciju²⁹ – paradoks „prekinutog događaja“. Na to je upozorio njemački književni znanstvenik Georg Stanzek u svojem članku vrijednom pitanja *Was ist Kommunikation?* i istovremeno ponudio izlaz iz te dileme. Upućuje na to da se u pismenoj komunikaciji „niz nadovezujućih komunikacijskih događaja“ vrlo jezgrovito ostvaruje i da „komunikacijski proces koji se na taj način donekle samostalno uvjetuje [...] dobiva neovisnost od usmenosti udljive osobe koja je prisutna.“³⁰ Pismo se donekle samo nadovezuje na pismo, uključujući psihičke sustavi – koji primjerice već mogu biti mrtvi – postaju puno manje značajni nego kod usmene komunikacije.³¹ Na taj način pismena komunikacija u „nekoj mjeri postaje idealan uobičajeni slučaj“,³² koji dopušta da se jasno istakne „Sveto Trojstvo“ komunikacije – jedinstvo razlikovanja informacije, poruka i razumijevanja. Komunikacija ipak stječe „rastavljanje“³³ svoja tri momenta u pisanom obliku zahvaljujući podupiranju o materijalnu komponentu pisma.³⁴ Budući da se u pisanoj komunikaciji u većini slučajeva radi o prenesenoj informaciji, a ne o tekstu u svojem jezičnom oblikovanju, pismo se može tretirati jednako prolazno kao i govorenu riječ.

Druga riječ je stanje kod umjetnosti, koja se u puno većoj mjeri oslanja na svoju materijalnu osnovu. Umjetničko djelo oduševljava – kao i jezik – opažanje. Otkriva da je umjetno stvoreno, u čemu leži obavijesni aspekt komunikacije,³⁵ a uočljiv je koliko i

²⁸ Luhmann/Fuchs: Reden [Govor], str. 15.

²⁹ Luhmann u vezi s tim govori o „najmanjem vremenskom periodu svih događaja potrebnom za njezino pojavljivanje“ (N. Luhmann: Soziale Systeme [Društveni sustavi], str. 102).

³⁰ Oba citata u: G. Stanzek: Kommunikation [Komunikacija], str. 36. – Ovdje se ne radi o pojedinačnim rečenicama nekog pisanog teksta i njenoj tekstualno-lingvističkoj povezanosti, nego o cjelovitim tekstovima.

³¹ To se primjerice tada lijepo vidi kad se razmatraju istraživačke debate u kojima publikacije reagiraju na publikacije i dovode do stvaranja novih publikacija.

³² G. Stanzek: Kommunikation [Komunikacija], str. 36.

³³ Peter Fuchs citiran u: O. Jahraus: Theorieschleife [Teorijska omotača], str. 161.

³⁴ Ono naposljetku nije manje materijalno sastavljeno, kao što nam to nameće opis Georg Stanzeka kada piše o pismu: „Pojam događaja nastao na temelju artikulacije glasovnog materijala sada se lišava te materijalne veze“. (G. Stanzek: Kommunikation [Komunikacija], str. 36.)

³⁵ On u ekstremnom slučaju tako ier može biti zagaraniran kroz zajedničku igru umjetničkog djela i konteksta, kao npr. kod pisoara Marchela Duchampa kojeg se prepoznaje kao umjetničko djelo samo kroz kontekst „muzeja“, tj. „izložbe“. – Ovdje je tako ier jasno zašto ima smisla govoriti o „umjetničkom djelu“, jer izrada je od centralne važnosti.

iznenađujuće, drugim riječima, informativan. Na taj način umjetnikovo djelo iznenađuje komunikaciju, jer ona se ostvaruje uvijek kada se može primijetiti razlika između obavijesti i informacije. Opažanje ipak u slučaju znanosti ostaje „pri vršeno“ za objekt umjetničkog djela i upućuje natrag na njega. Umjetnost se na taj način u nekoj mjeri izdaje za normalnu komunikaciju, no oduševljava opažanje na potpuno drugačiji način. U nastavku će se pokušati jasnije do arati kako se umjetnost pomaže u svoje specifične „stvarnosti“ obrađujući opažanje i omogućuje na tom putu „premještanje komunikacije na razinu opažanja“³⁶ i tako obrađuje ekološku, nepremostivu razliku koja će biti bitna u odnosu na njenu funkciju.

1.2.

Uporaba opažanja u umjetnosti

Komunikacija umjetnosti ne pouzdaje se samo u riskantan oblik normalne komunikacije koja je binarno kodirana i koja je – primjerice u usmenom razgovoru – usmjerena na brzu odluku u smislu prihvatanja ili odbijanja komunikacijske ponude.³⁷ Komunikacija umjetnosti je doduše kao i svaka druga komunikacija također binarno kodirana, no oslanja se pojava na područje opažanja u kojem postoji sigurnost da svi vide isto:

„Samo umjetnikovo djelo zaokuplja promatrača svojim opažalacima u incima koji su dovoljno raspršeni da se zaobiđe razdvajanje na „da ili ne“. Uvijek vidi ono što vidi, upućuje ono što upućuje, i ukoliko se nekoga promatra kao objekt opažanja, samo se opažanje zapravo ne može osporiti. Na taj se način postiže neporeciva socijalnost.“³⁸

Pri tome opažanje, za razliku od jezika, ne djeluje ograničavajuće, budući da nije usmjereno na prihvatanje ili odbijanje, već na elno tek stvara svijet.³⁹ Opažanje služi komunikaciji

³⁶ N. Luhmann: „Die Autonomie der Kunst“ [Autonomija umjetnosti], u: Institut für soziale Gegenwartsfragen [Institut za aktualna društvena pitanja], Freiburg im Breisgau/Kunstraum Wien (ur.), Art & Language & Luhmann, Wien 1997., str. 177-190, ovdje str. 186.

³⁷ Za Luhmanna je komunikacija koja se koristi jezikom opterećenim s razlikovanjem Da/Ne „područje društveno stvorene unutarnje nesigurnosti“ (N. Luhmann: Autonomie [Autonomija]) jer se nikad ne zna hoće li se ona nastaviti na željeni način.

³⁸ N. Luhmann: Kunst [Umjetnost], str. 36; usp. i E. Esposito: Code [Kod], str. 70.

³⁹ Opažanje je obilježeno posebnom sposobnošću, potisnuti informacije o svojem mjestu nastanka, mozgu, i time biti prozor u svijet, i to tako što isti tako reći „eksternalizira“.

umjetnosti u nekoj mjeri kao „sigurnosna donacija“⁴⁰ za vlastito ostvarenje jer je – za razliku od mišljenja – upućena na manje intersubjektivno podudaranje.⁴¹ Ono se očituje u tome da omogućuje „istovremenu prisutnost iznenađenja i prepoznavanja“⁴²: promatra se može umjetničko djelo prepoznati kao takvo, iako se pri tome radi o kontingentnom, novom oblikovanju jednog medija. Umjetnost to utoliko iskorištava, što samostalno može predstaviti „jedinstvo razlikovanja“⁴³. Ona uvijek kombinira novo (zbog upadljivosti) s poznatim (zbog nadovezivanja)⁴⁴ – i tako se pouzdaje prilikom trajanja komunikacije u potpunosti u opažanje.

Dok se normalna komunikacija poslužuje opažanjem na razini promatranja prvog reda u smislu „odskočenjaskazne prijenos informacija“, opažanje u komunikaciji umjetnosti se vraća samom sebi i zauzima drugi red na razini promatranja. Umjetnost se oslanja na gledanje u smislu „samopotaknute simulacije opažanja“⁴⁵ ili mašte. Gledanje se razlikuje od normalnog opažanja kroz različitouporabu medija prostora i vremena: ono nadilazi „ono neposredno dano u opažanju.“⁴⁶ Na taj način umjetnost upošljava opažanje na duže vrijeme, i to tako što vlastite oblike za gradnju izmišljenog svijeta širi svijetom i omogućava osciliranje u „promatranju [tih oblika] između iznenađenja i prepoznavanja“.⁴⁷ Sustav umjetnosti tako „iskorištava opažanje za drugu namjenu“.⁴⁸ Za razliku od suprotne uporabe opažanja pomoću jezika⁴⁹, koja je usmjerena na referencijalnost i nadilazi neposredni kontekst, ovdje je riječ – što dosad nije bilo uočeno⁵⁰ – o takoreći „dvostrukom odudaranju uporabe“, koja nastoji

⁴⁰ N. Luhmann: *Autonomie* [Autonomija], str. 185.

⁴¹ Usp. i N. Luhmann: *Kunst* [Umjetnost], str. 69. – Opažanje kao oblik promatranja prvog reda nije refleksivno kao što su to misli kao oblik promatranja drugog reda (o tome usp. i pogl. III, 1.1.2.). One se moraju moći dokazati i protiv komparativnog promatranja.

⁴² N. Luhmann: *Kunst* [Umjetnost], str. 228 (istaknuto u originalu).

⁴³ N. Luhmann: *Kunst* [Umjetnost], str. 228 (istaknuto u originalu). Nasuprot tome su mišljenje ili komunikacija donekle „retrospektivno“ utemeljeni, dakle, više koriste vrijeme nego opažanje. O tome usp., pogl. III, 1.1.3.

⁴⁴ Za razliku od jezika koji za potrebe normalne komunikacije treba biti star kako bi komunikacija nesmetano tekla.

⁴⁵ N. Luhmann: *Kunst* [Umjetnost, op. prev.], str. 16. – Ona je također „stvarna“, kao što je to i preostalo opažanje, i u jednako velikoj, ako ne i većoj mjeri aktivira odgovarajuća područja u mozgu (o tome usp. W. Singer: *Diskurs*, str. 111).

⁴⁶ N. Luhmann: *Kunst* [Umjetnost], str. 17.

⁴⁷ *Ibid.*, str. 228.

⁴⁸ *Ibid.*, str. 41 (istaknuto u originalu).

⁴⁹ E. Esposito: *Code* [Kod], str. 68.

⁵⁰ Ni Luhmann ni istraživanje ne specificiraju na način na koji ja to u nastavku činim. – Esposito primjerice određuje i za jezik i za umjetnička djela samo drukčiju uporabu opažanja (usp. E. Esposito: *Code* [Kod], str. 64).

takore i „isklju iti“ kontekst, budu i da više nije usmjerena samo na referenciju, nego samo na referenciju na *samu sebe*, na samoreferenciju. Umjetni ko djelo za razliku od normalne komunikacije „*nema vanjske koristi*“.⁵¹ Postoji kao „dvostruki objekt“⁵² ili kao „kvazi-objekt“.⁵³ S jedne strane sudjeluje u stvarnom svijetu na razini promatranja prvog reda (doduše ne kao umjetnost, da ne bi bilo zabune, ve kao ulje na platnu ili kao tiskarsko crnilo na papiru),⁵⁴ istovremeno pak s druge strane na razini promatranja drugog reda stvara izmišljeni svijet, koji po i va jedino na vlastitim razlikama i koji je uprizoren na unutarnjoj strani oblika umjetni kog djela.⁵⁵ Kako bi se to prepoznalo, nužno je razinu promatranja promijeniti na ono drugog reda. Time bi se prepoznatljivom napravila hijerarhija vrsti opažanja: neposredno opažanje u nesimboli noj svakodnevici, posredno-referencijalno (jezi no) opažanje o simbolu, posredno-samoreferencijalno (estetsko) opažanje o umjetni kim djelima.⁵⁶ Stvara se jasna razlika izme u uporabe osjetila u umjetnosti i one u jeziku.⁵⁷

⁵¹N. Luhmann: Kunst [Umjetnost], str. 77 (istaknuto u originalu).

⁵² Elena Esposito govori o „dvostrukoj egzistenciji“ umjetnosti (E. Esposito: Code [Kod], str. 66). Za Georga Stanitzeka umjetni ko je djelo polutan „stvari i komunikacije“ (G. Stanitzek: Kommunikation [Komunikacija], str. 40; istaknuto u originalu). Karl Eibl naposljetku skre e pozornost na „materijalnu stabilnost nosive tvari kod istovremene referencijalne nestabilnosti“ u odnosu na „dvostruku prirodu poetske tvorevine“ (K. Eibl: Poesie [Poezija], str. 205).

⁵³ Pojam Michela Serresa (citirano po N. Luhmann: Kunst [Umjetnost], str. 81), koji ozna čava objekt koji nema nikakve uobi ajene uporabne vrijednosti.

⁵⁴ Materijal (naj eš e) nije u središtu interesa – potpuno razli ito od primjerice srednjeg vijeka, što je jasno razumljivo kod npr. poznate *Book of Lindisfarne* (tako er i: *The Lindisfarne Gospels*) koja se može vidjeti u stalnom postavu British Library u Londonu. Knjiga datira iz prvih desetlje a 8. stolje a i napravljena je, kako se navodi u katalogu, od skupocijenih materijala poput zlata i kamena Lapis Lazuli s podru ja Himalaje (!).

⁵⁵ Dok se umjetni ko djelo ranije smatralo dijelom stvarnog svijeta i u na inu je promatranja prvog reda bilo promatrano kao objekt, u 18. se stolje u umjetnost u procesu diferencijacije odvojila od ograni čavaju eg na ina promatranja i potpuno se usmjerila na promatranje drugog reda, i to tako što se pozvala na „vlastiti svijet“. Tek je tom promjenom „umjetnosti objekta“ u „umjetnost svijeta“ umjetnost mogla postiti i svoju potpunu autonomiju (o tome usp. detaljno Niklas Luhmann: „Weltkunst“ [Umjetnost svijeta], u: Jürgen Gerhard [ur.], Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten [Sociologija znanosti. Producenti, posrednici i primatelji], Opladen 1997., str. 55-102).

⁵⁶ Ovo podsje a na Goetheovo stupnjevanje na ina spoznaje u uvodu u njegovo u enje o bojama koje vodi od gledanja preko promatranja, mozganja, povezivanja do svijesti, samospoznaje i slobode i ironije (usp. Johann Wolfgang Goethe: „Entwurf einer Farbenlehre. Einleitung“ [Nacr u enja o bojama. Uvod], u: Isto, Schriften zur Naturwissenschaft, Auswahl, hg. von Michael Böhler, bibliographisch ergänzte Ausgabe [Ibid., Spisi prirodnih znanosti, Izbor, urednik Michael Böhler, izdanje dopunjeno bibliografskim podacima], Stuttgart 1999., str. 175-186).

Umjetnost „dopušta opaženoj samosvijesti [na taj način] njeno vlastito promatranje umjetničkih djela – i u tom prigodnom izbor oblika unatoč svemu pristupa njima kao komunikaciju.“⁵⁸ Umjetničko djelo bez sumnje najprije „apelira na osjetila promatrača, no ipak je opažanje umjetnosti usmjereno na komunikaciju“,⁵⁹ u suprotnom se ne bi opazala umjetnička djela, već objekti, koji bi možda uskoro mogli nestati u „kanti za smeće gradske ulice“. ⁶⁰ U promatranju umjetnosti mora dakle uvijek biti promatrana – ili bolje rečeno: biti shvaćena razlika između informacije i obavijesti. I upravo to je poimanje komunikacije. Istovremeno se na informaciju i obavijest u komunikaciji kroz umjetnička djela treba gledati i kao na cjelinu: jer svaka iz „mnogštva razlika“⁶¹ koje se poput labirinta isprepliću u umjetničkom djelu ne upućuje samo na stvarni svijet – odnosno na svijet koji je kao takav interno vođen u sustavu umjetnosti –, nego i na izmišljeni svijet „jako zbijene mećuvinske“⁶² samog umjetničkog djela. Time se stvara kompaktna interna struktura upućivanja koja ne dopušta izolaciju određenog opažanja ili informacije u smislu „lanaca selekcije“⁶³ normalne komunikacije. Zato što u umjetnosti „informacija ne skakuće oko kao uvijek pojedinačno promatranje od komunikacije do komunikacije o stvarima koje nestaju, a služe obavijesti“, komunikacija postaje kompaktna i sama polako dolazi do stvari.“⁶⁴ U tom smislu treba shvatiti i ranije spomenutu „kompaktnu komunikaciju“⁶⁵: svaki pokušaj da se pojedinačno promatranje, npr. pojedinačna rečenica, izabere i komunikacijski pripoji prije nego je od jedinstva umjetničkog djela, koja je komunikacijski sastavljena kao cjelina, a ne kao pojedinačno promatranje i pod kojom se podrazumijeva poruka informacije.⁶⁶ Ona želi

⁵⁷ No ipak ne i uporabni ekvivalent, kao što to E. Esposito: Code [Kod], str. 64 predlaže.

⁵⁸ N. Luhmann: Kunst [Umjetnost], str. 227.

⁵⁹ Niels Werber: „Medien der Evolution. Zu Luhmanns Medientheorie und ihrer Rezeption in der Medienwissenschaft“ [Mediji evolucije. O Luhmannovoj teoriji medija i njenoj prihvaćenosti u znanosti o medijima], u: Henk de Berg/Johannes F. K. Schmidt (ur.), Rezeption und Reflexion. Zur Resonanz der Systemtheorie Niklas Luhmanns ausserhalb der Soziologie [Recepcija i refleksija. O odjeku teorije sustava Niklasa Luhmanna izvan područja sociologije], Frankfurt/M. 2000., str. 322-360, ovdje str. 329.

⁶⁰ Niklas Luhmann: „Kunst“ [Umjetnost], str. 45.

⁶¹ Niklas Luhmann: „Weltkunst“ [Umjetnost svijeta], str. 68.

⁶² Niklas Luhmann: „Kunst codierbar“ [Umjetnost koja se može kodirati], str. 248.

⁶³ Ibid., str. 255.

⁶⁴ G. Stanitzek: Kommunikation [Komunikacija], str. 44.

⁶⁵ N. Luhmann: Kunstwerk [Umjetničko djelo], str. 627. – o tome usp., pogl. V, 1.1.

⁶⁶ Time je tako rečeno da se umjetničko djelo ne sastoji od bezbroja pojedinačnih komunikacija, već od bezbroja razlikovanja, dakle oblika, koji tek u cjelokupnom okviru umjetničkog djela bivaju komunikacijski obojani, no sami po sebi ne označavaju komunikaciju. Suprotno tome: Oliver Jahraus/Benjamin M. Schmidt:

biti uključena, a promatranje se određuje oblika (poput tema ili motiva) od oblika umjetničkog djela u cijelosti ne može odvojiti.⁶⁷ To podsjeća na hermeneutički krug,⁶⁸ samo što je ovdje kroz oblikovanje pomoć u komunikacije, opažanja i promatranja po mojem mišljenju riječ o preciznijoj varijanti ovog fenomena nedostižnog viška smisla koji predstavlja hermeneutički krug. Kompaktna je komunikacija samim time takoreći „komunikacija na kredit“, središte komunikacije je neprestani komunikacijski pridržaj za daljnjom analizom⁶⁹. To se ne može riješiti, jer u trenutku kada komunikacija umjetnosti odabere prečicu preko opažanja, proširi se i uspori, ona uvijek i zamre⁷⁰ i „počinje zahtijevati puno vremena.“⁷¹ Time spriječava ili otežava u najmanju ruku napredak koji je obaveza svake komunikacije i koji je na taj način vodi do njenih samih granica.⁷²

„Systemtheorie und Literatur. Teil III. Modelle Systemtheoretischer Literaturwissenschaft in den 1990ern“ [Teorija sustava i književnost. Dio III. Modeli sustavno-teoretske znanosti o književnosti u 1990-im], u: „Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL) [Međunarodni arhiv za društvenu povijest njemačke književnosti] 23/1 (1998.), str. 66-111, ovdje str. 100. et seq.

⁶⁷ O tome usp. i G. Stanitzek: Anwenden [Primijeniti], str. 656. – uvijek pod pretpostavkom da se promatra na umjetnosti svojstven način. U potpunosti se podrazumijeva da se umjetničko djelo može promatrati i drugačije, primjerice prema cijeni ili njenoj pedagoškoj vrijednosti.

⁶⁸ Kao primjerice kod Dirk Baecker: „Zu Funktion und Form der Kunst“ [O funkciji i obliku umjetnosti], u: Christine Magerski/Christiane Weller/Robert Savage (ur.), Moderne Begreifen. Zur Paradoxie eines sozio-ästhetischen Deutungsmusters [Pojmiti modernu. O paradoksu socio-estetskog predloška tumačenja], Wiesbaden 2007. (ovdje citirano prema PDF verziji dostupnoj na Internetu na adresi:

<http://homepage.mac.com/baecker/index.html> (27.srpnja 2007.), ovdje str. 12 i str. 18).

⁶⁹ Oba citata iz N. Luhmann: Kunst [Umjetnost], str. 63.

⁷⁰ Dirk Baecker govori o „isključivanju komunikacije u umjetnosti“ koja je ipak samo simulirana, budući da komunikacija silom prilika mora ići dalje (D. Baecker: Adresse [Adresa], str. 100. et seq.).

⁷¹ Usp. Peter Fuchs: Die Funktion der modernen Lyrik“ [Funkcija moderne lirike], u: Isto, Konturen der Modernität. Systemtheoretische Essays II [Ibid., Konture moderniteta. Eseji teorije sustava II], ur. Marie-Christin Fuchs, Bielefeld 2005., str. 169-177, ovdje str. 174. Ovdje se osvrće na liriku i daje joj posebni položaj u odnosu na ostalu književnost i umjetnost općenito. Taj se položaj svodi na odbijanje neproblematičnog nadovezivanja i na komunikativno i time paradoksalno poricanje komunikacije (ibid., str. 176. et seq.). Ja bih prigovorio da se to ostvaruje na čelno u svakom umjetničkom djelu, samo što u književnosti i ovdje prije svega u lirici dolazi do izražaja u velikoj mjeri.

⁷² Ukoliko imamo na umu da su jezik, svijest i komunikacija zato tako dobro povezani jer su primjerice u obliku usmenog jezika svedeni na „ekstremno kratke dogaje te ostvaruju samo trenutnu aktualnost“ (N. Luhmann, Wissenschaft [Znanost], str. 50), tada nam je jasno koliko daleko se komunikacija umjetnosti ovdje udaljava od jedne tako brze koordinacije kada se tako jako usmjerava na opažanje. – usp. i G. Stanitzek: Kommunikation [Komunikacija], str. 25.

Opažanje i komunikacija su stoga povezani drugačije nego kod normalne komunikacije jer se kod nje poseže za opažanjem na puno kratkotrajniji način „*i to je ono o čemu se [u umjetnosti] komunicira*“.⁷³ Umjetnost tako može integrirati „opažanje i komunikaciju, a da ne dođe do stapanja ili miješanja operacija“,⁷⁴ čime opažanje „postaje dostupno komunikaciji“ – iako i upravo zato što ne postoji kontinuum stvarnosti „gdje se ekološki problemi mogu prenijeti u sustav“.⁷⁵ Umjetnost time u potpunosti postiže vještinu istovremenog opažanja i komunikacije, spaja ih i dovodi u red njihovu povezanost, a da ne pomiješa njihove vlastite razine operacija. Zbog toga je se mora shvatiti kao „funkcionalni ekvivalent jeziku“.⁷⁶

Iako ovaj zaključak zvuči uvjerljivo, prema mom mišljenju odnos opažanja i promatranja kod Luhmanna nije dovoljno jasno definiran što dovodi do poteškoća prilikom shvaćanja tog zaključka.⁷⁷ S jedne strane, prema njegovom mišljenju, umjetnost zahtijeva opažanje svijesti koju unatoč različitij uporabi može opažati kao cjelinu. S druge se strane u komunikaciji umjetnosti promatra drugog reda (dakle: ponovno svijest) opažala li (?) angažira i pri tom je kao promatra drugog reda suočena s kontingencijom promatranja i time opažanje ne baš neproblematična cjelinu. Pokušavam ovu nedosljednost, nadovezujući se na svoja objašnjenja o odnosu opažanja i mišljenja iz poglavlja III, 1.1.2., uiniti primjenjivom i to uz pomoć sljedećih misli: opažanje je tada prisutno kada je psihički sustav (jer samo on može opažati) u neposrednom odnosu sa samostvorenim i u opažanju eksternaliziranim svijetu, dakle, kada djeluje u potpunosti bez povezanosti simbola. Također i umjetničko djelo koje nije simbol, već, kao što je prikazano, „kvazi-objekt“ ili specijalna „stvar“ može biti opaženo; opažanje se tako reći vrsto drži umjetničkog djela u tom pogledu jer je ono posebno atraktivno oblikovano. Opažanje se na taj način modificira pitanjem: „što vidim, je li ono što vidim to no?“⁷⁸ i mijenja oblik opažanja shvaćanja, nadilazi ono neposredno dano u opažanju i prelazi na taj način takoreći na mozganje. Opažanje, koje se prema mojoj zamisli može promatrati kao osnovna komponenta samosvijesti i kao njegov oblik promatranja prvog reda,

⁷³ N. Luhmann: *Kunst [Umjetnost]*, str. 42 (istaknuto u originalu).

⁷⁴ Ibid., str. 82. et seq. Luhmann nastavlja: „Integracija znači samo: istovremenost (sinkronizaciju) operacija različitih sustava i izmjerenje ograničavanje stupnjeva slobode koji sustavima sami po sebi stoje na raspolaganju“ (ibid., str. 83).

⁷⁵ Oba citata u N. Luhmann: *Kunst [Umjetnost]*, str. 21.

⁷⁶ Ibid., str. 36; o tome usp. N. Luhmann: *Wissenschaft [Znanost]*, str. 50.

⁷⁷ Oni se naposljetku vraćaju kompleksnom odnosu svijesti i komunikacije koji je obilježen uzajamnim shvaćanjem i prema kojem se isprepljuju granice društvenih sa psihičkim sustavima (o tome usp. gore, pogl. III, 1.1.3.).

⁷⁸ N. Luhmann: *Kunst [Umjetnost]*, str. 70.

može sada interferirati s mišljenjem kao oblikom promatranja drugog reda i na taj način biti promatrano, ime se onda određene opažene stvari mogu staviti u fokus, a druge izbaciti.⁷⁹ Na taj se način unose oblici u opaženo, i tek to omogućava promatranje umjetnosti kao „zbirke oblika“. Svijest može opaziti „razlike u obliku [...] koje su u društvenom sustavu umjetnosti stvorene u svrhu komunikacije“.⁸⁰ Ona i primjećuje da je prilikom promatranja umjetnosti vođena komunikacijom, budući da se umjetničko djelo izdaje za nešto umjetno proizvedeno i nosi informaciju. Svijest dakle zna da je vođena u opažanju umjetnosti kroz promatranje drugog reda i tamo proživljava „diskrepanciju tog vodstva prema slobodnim vlastitim mogućnostima djelovanja“.⁸¹ Zaključke koje joj preporučuje umjetnost donosi u odnosu na samu sebe. To će biti pobliže objašnjeno u nastavku na primjeru iz književnosti i konkretnog štiva prije nego što se pomnije promisli o važnosti specifične uporabe osjetila i refleksi(nosti) promatranja umjetnosti u vezi s funkcijom i postignućem – i time također s obzirom na ekološku komunikaciju.

⁷⁹ Ovdje moram pretpostaviti da postoji tek minimalna razlika vremena, što je upravo to što otežava objašnjavanje odnosa.

⁸⁰ N. Luhmann: Kunst [Umjetnost], str. 83.

⁸¹ Ibid., str. 39.

STEFAN HOFER

**Die Ökologie der Literatur.
Eine systemtheoretische Annäherung.
Mit einer Studie zu Werken Peter Handkes**

[transcript]

1

Das Funktionssystem Kunst

Kunst wird im Folgenden – in Fortführung der im dritten Kapitel dieser Arbeit skizzierten Überlegungen – als eigenständiges Funktionssystem der Gesellschaft aufgefasst. Dieses hat sich im Rahmen der funktionalen Ausdifferenzierung der modernen Gesellschaft im Verlaufe des 18. Jahrhunderts herausgebildet. Die These eines autonomen Kunstsystems, das sich nach ersten Autonomiebestrebungen in der griechischen Antike dann vornehmlich in der Romantik konsolidiert, ist dabei nicht neu, wird etwa von der Sozialgeschichte der Literatur schon länger diskutiert.⁴ Neu in der Behandlung des Kunstsystems durch Luhmanns Systemtheorie sind folgende drei Aspekte: Erstens die bereits herausgearbeitete epistemologische Grundierung im Sinne eines Konstruktivismus, konkretisiert in der grundlegenden Operation »Beobachtung«, die auch für die Kunst gilt und in ihr in besonderer Weise zum tragen kommt;⁵ zweitens die operative Schliessung des Kunstsystems auf der Basis von Kommunikation im Zeichen ihrer Autopoiesis; sowie drittens die Einbettung der Kunst in einen »ganzheitlich-evolutionären Zusammenhang«⁶ im Rahmen der System/Umwelt-Leitunterscheidung. Damit verfügt auch die Kunst über zwei gesellschaftsexterne Umwelten, die Natur und die psychischen Sys-

-
- 4 Vgl. etwa Michael J. Böhler: Soziale Rolle und Ästhetische Vermittlung. Studien zur Literatursoziologie von A. G. Baumgarten bis F. Schiller, Bern, Frankfurt/M. 1975. Nach Böhler, der sich unter anderem auf die Systemtheorie von Talcott Parsons stützt, setzt der Beginn der Ausdifferenzierung des »Autonomen Kunstbereichs« schon mit der Renaissance ein (S. 107ff.), wobei er, im Anschluss an Alfred Bäumler, einschränkend festhält: »[I]n der Renaissance fehlt noch immer eine explizite Reflexion über das Verhältnis Kunst-Künstler, resp. Literatur-Schriftsteller und Gesellschaft. Die Renaissance *erlebt* zwar die Individualität, aber die *Reflexion auf sich* fehlt noch, auf die Zeit der genialen Individualität in der Renaissance folgt erst im 18. Jahrhundert die Zeit der Erkenntnis der Individualität.« (S. 112; Hervorhebungen im Original). – Vgl. auch S. J. Schmidt: Sozialsystem.
- 5 Vgl. dazu oben, Kap. III, 1.1.1. – Vgl. weiter folgende rhetorische Frage von Luhmann: »Wagte man dagegen den Übergang von einer phänomenbezogenen Wahrnehmungslehre zu einer operativen, von einer repräsentationalen zu einer konstruktivistischen Erkenntnistheorie – und das Wissenschaftssystem scheint uns dazu zu zwingen –: müsste dann nicht die Theorie der Kunst diesem Paradigmawechsel folgen und auf radikal andere Grundlagen gestellt werden?« (N. Luhmann: Kunst, S. 16).
- 6 Ch. Reinfandt: Systemtheorie, S. 621.

teme, sowie eine gesellschaftsinterne Umwelt: all die von den weiteren Funktionssystemen produzierte Kommunikation. Diese Umwelt in unterschiedlicher Gestalt, also die Fremdreferenz der Kunst, führt sie in ihren sinnhaften Beobachtungen ständig mit, jedoch lediglich als im System generierte oder »zugeschnittene« Umwelt. Denn Umwelt gelangt immer nur vermittelt über die »Regie« des kunstspezifischen Codes⁷ ins Kunstsystem. Dieser entscheidet darüber, ob eine Unterscheidung ins System hineinpasst oder nicht, was darauf durch die unterschiedlichen Programme (Stile, Gattungen, etc.) noch spezifiziert wird. Die System/Umwelt-Differenz wird also auch in der Kunstkommunikation mittels eines re-entry wieder in das System hineinkopiert und so beobachtungsleitend nutzbar, womit dann vom Kunstsystem aus auch die Umwelt, also die »Menschen«, die »Natur« oder die Kommunikationen anderer Funktionssysteme, beobachtet werden können. Die Kunst operiert auf diese Weise in ihrem Beobachten nicht anders als prinzipiell jedes Sinnsystem – mit all den oben herausgearbeiteten Besonderheiten wie etwa »Umweltkontakt nur durch Selbstkontakt«. Dies alles macht es möglich, die Autonomie der Kunst – ihre Selbstreferenz – mit ihrer gesellschaftlichen-natürlichen Verfasstheit – der Fremdreferenz – in überzeugender Weise zusammenzudenken. Damit tritt die Systemtheorie gleichsam das Erbe der Sozialgeschichte an.⁸ Und sie empfiehlt sich erneut als Theoriekandidatin, die einer ökologisch orientierten Literaturwissenschaft das Fundament liefern kann, auf welchem sich Eigenständigkeit und Eingebundenheit gleichzeitig beobachten lässt. Derart ist sie in der Lage, das im zweiten Kapitel dieser Arbeit benannte Desiderat eines gesellschaftstheoretischen Rahmens, der die Fragestellungen des Ecocriticism einzubetten vermag und das Denken der Differenz und des Zusammenhangs ermöglicht, einzulösen.

In vorliegendem Zusammenhang einer Reflexion auf die Ökologie der Literatur soll im Folgenden vor allem interessieren, was ihre Funktion im Rahmen der Gesamtgesellschaft ist und weiter, welche Leistungen sie der Gesamtgesellschaft und den anderen Funktionssystemen gegenüber erbringt. Die Frage wird sein, ob Funktion und Leistungen präziser gefasst werden können, als dies bisher im Ecocriticism erreicht wurde, und ob diese Chancen erkennen lassen, die Umweltkrise zu behandeln und ökologisches Bewusstsein zu verbreiten. Dazu wird es in einem ers-

7 Also der Leitdifferenz der Kunst. Ich komme darauf unten, im Kap. V, 1.5., ausführlich zurück.

8 Darin konkurrenziert sich die Systemtheorie mit der Diskursanalyse und dem New Historicism. Vgl. hierzu auch H. de Berg: Luhmann-Rezeption, S. 178f.

ten Schritt erforderlich sein, das Tun des Funktionssystems Kunst, also seine ganz spezifische Art der Kommunikation und Beobachtung und darin dann vor allem seinen partikularen Wahrnehmungsgebrauch, genau zu beleuchten.⁹ Weiter werde ich der Frage nachgehen, ob die Spezifik der künstlerischen Kommunikation, die wesentlich über ihre Codierung gegeben ist, Möglichkeiten bietet, ökologische Kommunikation, also Kommunikation, die die System-Umwelt-Verhältnisse der Gesellschaft thematisiert und auf eine Veränderung des Kommunikationssystems Gesellschaft abzielt,¹⁰ zu gestalten und in der Gesellschaft zu verbreiten. Es geht mit anderen Worten um nichts Geringeres als den Beitrag der Kunst und Literatur zur Bewältigung der hier postulierten Umweltkrise und damit zum Fortbestehen der Gesellschaft. Dabei stehen vorerst die besondere Art von Kommunikation, welche die Kunst leistet – denn sie tut ja per definitionem als soziales System nichts anderes als kommunizieren, und ist damit als »Vollzug von Gesellschaft«¹¹ zu verstehen – und ihre Abgrenzung gegenüber der Kommunikation via mündlicher und schriftlicher Sprache, also ihre Autonomie, im Zentrum der Ausführungen. Beides ist zentral, um darauf schrittweise Funktion, Codierung und Leistung der Kunst und damit die durch die Literatur und Kunst produzierte Ökologie herausarbeiten zu können.

1. 1

Die Kommunikation der Kunst

Bei der Kommunikation der Kunst handelt es sich nicht um Kommunikation *über* die Kunst, wie in der Forschung fälschlicherweise immer wieder vertreten wird, sondern um Kommunikation *durch* die Kunst. Denn es geht um die kommunikativen Elemente der Kunst selbst, nicht um die Kunst als Thema der Kommunikation irgendwelcher anderer Sozialsysteme.¹² Luhmann hat zu einer diesbezüglichen Verwirrung allerdings selbst

9 Damit rückt die historische Perspektive in dieser Arbeit in den Hintergrund und wird zu Gunsten einer Betrachtung des bereits ausdifferenzierten Kunstsystems der Gegenwart zurückgestellt.

10 Vgl. dazu das Kap. IV dieser Arbeit.

11 Niklas Luhmann: »Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, Frankfurt/M. 1986, S. 620-672, hier S. 623 (Hervorhebung im Original).

12 Dies wird etwa von folgenden AutorInnen nicht gesehen: O. Jahraus:

wesentlich beigetragen, indem er in seinem ›Stil‹-Aufsatz von 1986 das Kunstwerk als »Kompaktkommunikation oder auch als Programm für zahlreiche Kommunikationen über das Kunstwerk«¹³ bezeichnete. In seinem Buch *Die Kunst der Gesellschaft* knapp zehn Jahre später präzisiert er dann aber seine Auffassung von Kunst-Kommunikation:

»Offensichtlich ist nicht gemeint, dass über Kunstwerke geredet und geschrieben, gedruckt und gefunkt werden kann. Diese sekundäre Kommunikation auf der Ebene der Kunstkritik und der Kunstkommentierung, des Bekanntmachens, Empfehls oder Ablehnens von Kunstwerken hat ihren eigenen Sinn, besonders in einer Zeit, in der Kunstwerke kommentarbedürftig geworden sind [...]. Das ist hier jedoch nicht gemeint.«¹⁴

Gemeint ist mit der Kunst-Kommunikation vielmehr die Kommunikation der Kunstwerke selbst. Selbstverständlich ist damit nicht ausgeschlossen, dass in ganz unterschiedlicher Weise auch *über* Kunst gesprochen werden kann. Dabei wird es sich aber um Kommunikation handeln, die nicht das Kunstsystem konstituiert, sondern im Bereich anderer Funktionssysteme, wie etwa dem Erziehungssystem, angesiedelt ist. Zudem ist auch im Auge zu behalten, dass mit der Kunstkommunikation nicht sprachliche Kommunikation gemeint ist, denn Kunst steht, wie gleich deutlich werden wird, gerade in einem konkurrenzierenden Verhältnis zur Sprache – was angesichts von ›sprachlichen Kunstwerken‹, also Literatur, erstaunen mag. Wie in der oben umrissenen ›Normalkommunikation«¹⁵ sind auch an der Kommunikation der Kunst psychische Systeme beteiligt. Kunst als Kommunikation und somit als soziales System verstanden impliziert, dass von mindestens zwei psychischen Systemen Beteiligung vorausgesetzt werden muss,¹⁶ damit sich Kommunikation als emergentes

Theorieschleife, S. 157; Ingrid Berger: Musil mit Luhmann. Kontingenz – Roman – System, München 2004, hier S. 63; Georg Stanitzek: »Was ist Kommunikation?«, in: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hg.), Systemtheorie der Literatur, München 1996, S. 21-55, hier S. 26.

13 N. Luhmann: Kunstwerk, S. 627.

14 N. Luhmann: Kunst, S. 40. Vgl. auch die Fussnote 40 ebd., sowie die S. 88ff.

15 Ich meine damit die Kommunikation im Luhmann'schen Sinne (vgl. oben, Kap. III, 1.1.3) ohne die spezifischen Besonderheiten der Kunstkommunikation, die es noch herauszuarbeiten gilt.

16 Oder auch von nur einem psychischen System, das sich aber zeitversetzt beteiligt. Ich denke da beispielsweise an den Produzenten, der sein eigenes Werk nach der Fertigstellung rezipiert, etwa im Sinne von Georg Christoph Lichtenberg: »Wenn ich zuweilen in einem meiner alten Ge-

Phänomen realisieren kann. Es besteht dabei eine Beziehung der Interpretation zwischen den psychischen Systemen und dem Sozialsystem Kunst. Diese leistet das Kunstwerk, und nicht die Sprache, wie in der Normalkommunikation üblich. Die Wichtigkeit der Sprache und Schrift für die Kommunikation soll hier kurz nachgezeichnet werden, um darauf diese spezifische Kommunikationsleistung der Kunst erfassen zu können.

Sprache ist in ihrer mündlichen Form zunächst als »Prozessieren von Sinn im Medium der Lautlichkeit«¹⁷ zu verstehen. Sie generiert als künstlich hergestellt erkennbare Worte, in welchen die Unterscheidung von Mitteilung und Information immer schon angelegt ist – denn wenn jemand auf Sprache eingeht, so immer unter der Annahme, es werde etwas mitgeteilt, was Informationscharakter hat –, und die darum weitere Wortbildung gleichsam erzwingt und auf diese Weise für die Fortsetzung der Kommunikation sorgt. Den beteiligten psychischen Systemen weist Sprache ausserdem über den unmittelbaren Kontext hinaus, womit die (vorsprachliche) »Gleichzeitigkeit des Wahrnehmens und des Wahrgenommenen« gebrochen wird, was neue Raum-Zeit-Konstellationen ermöglicht. Dies gelingt jedoch nur dadurch, dass ganz spezifische Anforderungen von der Wahrnehmung erfüllt werden: Diese muss durchschauen können, »dass die Worte *nicht* die Gegenstände der Sachwelt *sind*, sondern sie nur *bezeichnen*«. ¹⁸ Indem von Sprache derart ein eigener Phänomenbereich, jener der semiotischen Realität, geschaffen wird, sind damit auch die Voraussetzungen dafür gegeben, im Gegenzug erstmals

dankenbücher einen guten Gedanken lese, so wundere ich mich, wie er mir [...] so fremd hat werden können, und ich freue mich nun so darüber, wie über einen Gedanken eines meiner *Vorfahren*« (zitiert nach Georg Stanitzek: »Systemtheorie? Anwenden?«, in: Jörn Stückrath/Helmut Brackert [Hg.], Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 650-663, hier S. 660; Hervorhebung im Original).

- 17 N. Luhmann: Gesellschaft, S. 213. Vgl. dazu auch den ganzen Abschnitt ebd., S. 205-230. – Zur Erinnerung: Ein Medium wird als loser Zusammenhang oder zeitbeständiger, unverbrauchbarer Vorrat von bestimmten Elementen angesehen. In diesen kann sich die Form quasi »einschreiben«. Die Form ist dabei immer zeitlich instabil im Gegensatz zum Medium. Einleuchtend erscheint mir hier die von Luhmann zitierte Wachs-Metapher von Platon (vgl. N. Luhmann: Bewusstsein, S. 902).
- 18 Beide Zitate in N. Luhmann: Gesellschaft, S. 214 bzw. S. 218 (Hervorhebungen im Original). – Luhmann spricht in diesem Zusammenhang vom »beobachtenden Aspekt« der Kommunikation im Gegensatz zum »operativen Aspekt« (ebd., S. 266). Denn auch wenn Sprache über den unmittelbaren Kontext hinausweist: Die Kommunikation vollzieht sich zeitgebunden.

überhaupt von »realer Realität« zu sprechen. Denn ohne eine »solche Differenzmarkierungen wäre die Welt einfach das, was sie ist, und so, wie sie ist.«¹⁹ Die Sprache ist damit *das* Kommunikationsmedium schlechthin, und erst dank ihr wird es möglich, die weiterhin wichtige nicht-sprachliche Interaktion gewissermassen retrospektiv nun auch kommunikativ auszugestalten.²⁰ Und Sprache setzt vor allem auch den Zweifel in die Welt, denn sie fordert auf, sich zu einer bestimmten Situation mittels Annahme oder Ablehnung zu verhalten,²¹ wobei hier nun auch die wahre Absicht verborgen und die Gegenposition eingenommen werden kann.

Die semiotische Realität ist in der schriftlichen Variante von Sprache anschaulich ausgearbeitet.²² Auch Schrift koppelt eine besondere Art von Wahrnehmung mit einem Kommunikationsereignis. Statt des Mediums Lautlichkeit bedient sie sich des Wahrnehmungsmediums Optik, um Kommunikation zu prozessieren, was tiefgreifende Konsequenzen hat: So ist unmittelbare Beteiligung der psychischen Systeme an der Kommunikation dank des Verbreitungsmediums Schrift nicht mehr nötig. Auf diese Weise lassen sich grundsätzlich viel mehr Personen kommunikativ erreichen, was sich mit der Herausbildung der weiteren Verbreitungsmedien – Buchdruck und elektronische Medien – noch potenziert. Dies ist aber nur ein Aspekt. Wichtiger ist, dass Schrift, die sich wohl zu dem Zeitpunkt herausbildet, als das Gedächtnis als Speichermedium nicht mehr ausreicht, nun ein eigenes, »soziales« Gedächtnis ausbildet, das den

19 N. Luhmann: Kunst, S. 229.

20 Nonverbales Verhalten mit Mitteilungscharakter gab es sicher schon vor der Herausbildung von Sprache, aber erst Sprache macht auch ein nonverbales Verhalten mit Verstehenscharakter möglich; das heisst, dass verstanden wird, dass auch anders hätte mitgeteilt werden können. Erst über Sprache ist also das Einziehen einer Unterscheidung in das Verhalten, das man sieht, und damit Kommunikation möglich (vgl. zu letzterem Punkt auch Alexander Kluge: »Vorsicht vor zu raschem Verstehen. Niklas Luhmann im Fernsehgespräch mit Alexander Kluge«, in: Wolfgang Hagen [Hg.], Warum haben Sie keinen Fernseher, Herr Luhmann? Letzte Gespräche mit Niklas Luhmann [Dirk Baecker, Norbert Bolz, Wolfgang Hagen, Alexander Kluge], Berlin 2004, S. 49-77, hier S. 75).

21 Luhmann zitiert in diesem Zusammenhange gerne Goethes Otilie aus den *Wahlverwandtschaften*: »Jedes ausgesprochene Wort erregt den Gegensinn« und ergänzt: »und zwar einen Gegensinn, den es ohne das ausgesprochene Wort gar nicht geben könnte« (N. Luhmann: Soziale Systeme, S. 204).

22 Vgl. zu diesem Abschnitt N. Luhmann: Gesellschaft, S. 249-290. Zum Unterschied zwischen mündlicher und schriftlicher Sprache siehe auch: W. J. Ong: Orality, S. 31ff.

Bezug der Gesellschaft zur Zeit nachhaltig verändert und der Vergangenheit mehr Bedeutung einräumt, da diese jetzt unabhängig vom menschlichen Gedächtnis aktuell gehalten werden kann. Weiter sind Sofortreaktionen nun nicht mehr erforderlich, auf Schrift kann jederzeit zurückgekommen werden. Und dies auch in gleichsam einsamer und interaktionsfreier Manier, die über Lesen und Schreiben trotzdem ein gesellschaftliches Verhalten möglich macht.

Mit der Ablösung von der unmittelbaren Beteiligung psychischer Systeme wird zwar der Spielraum der Kommunikation insgesamt enorm vergrößert, die Kommunikation handelt sich aber auch grosse Risiken ein. Denn während bei mündlicher Kommunikation die Präsenz des Gegenübers und damit Anschlusskommunikation vorausgesetzt werden kann, ist nun die »Einheit der kommunikativen Operation«,²³ also die Einheit der Differenz von Information, Mitteilung und Verstehen, nicht mehr garantiert. Schrift »ent-ereignet«²⁴ die Kommunikation, was Kompensationen unabdingbar macht. Die Kommunikation in schriftlicher Form muss nun aus sich heraus verständlich sein, es geht um die »Selbstautorisation des Geschriebenen in Vertretung eines abwesenden Ursprungs«.²⁵ Die Schrift stellt damit ungleich höhere Anforderungen an kommunikative Verständlichkeit, denn schriftliche Texte dramatisieren die eigene Kontingenz. Dies führt auf der Seite der Rezeption zu einem erhöhten Bedürfnis nach Deutung, weil Unsicherheiten über den gemeinten Sinn nie ganz ausgeräumt werden können, und befördert die Herausbildung von Beobachtungsweisen höherer Ordnung. Weil zudem in schriftlicher Kommunikation Metakommunikation optional wird, muss »die Unterstellung aufgegeben [werden], dass der eigentliche Sinn der Kommunikation in der Metakommunikation, nämlich in der Beteiligung an der Kommunikation liege«.²⁶ Vielmehr wird jetzt Information erwartet, und Kommunikationsangebote, welche nicht genügend Information bieten, haben nun nur noch wenig Chancen auf Anschluss. Damit gewinnt die Sachdimension der Kommunikation an Bedeutung.²⁷

All dies macht es aber schwierig, schriftliche Kommunikation überhaupt noch als Kommunikation zu begreifen. Denn man kann mit Hilfe von Schrift »eine Kommunikation anfangen – und ihre Vollendung im

23 N. Luhmann: Gesellschaft, S. 258 (Hervorhebung im Original).

24 N. Luhmann: Kunstwerk, S. 631.

25 N. Luhmann: Gesellschaft, S. 258.

26 Ebd., S. 257.

27 Zur Erinnerung: Luhmann differenziert Sinn nach »Sozialdimension« (Zurechnung auf Personen), »Zeitdimension« (Einordnung in Prozess) und »Sachdimension« (Themenwahl).

Verstehen aufschieben«,²⁸ womit man sich – weil Kommunikation nach Luhmann klar mit Ereignischarakter behaftet ist und somit eine gewisse Zeitspanne zu ihrer Realisierung benötigt²⁹ – das Paradox eines »unterbrochenen Ereignisses« einhandelt. Darauf hat Georg Stanitzek in seinem lesenswerten Aufsatz *Was ist Kommunikation?* aufmerksam gemacht und auch gleich einen Ausweg aus dem Dilemma skizziert. Er weist darauf hin, dass sich in der schriftlichen Kommunikation »die Sequenz der aneinander anknüpfenden kommunikativen Ereignisse« besonders prägnant realisieren und dass ein »sich auf diese Weise gleichsam selbst konditionierender Kommunikationsprozess [...] Unabhängigkeit von der Mündlichkeit launischer Anwesender«³⁰ gewinnt. Schrift schliesst gleichsam selbstständig an Schrift an, die beteiligten psychischen Systeme – die beispielsweise schon tot sein können – treten stärker als in der mündlichen Kommunikation in den Hintergrund.³¹ Damit wird schriftliche Kommunikation »gewissermassen [zum] ideale[n] Normalfall«,³² der die »Dreifaltigkeit« der Kommunikation, die Einheit der Differenz von Information, Mitteilung und Verstehen, deutlicher hervortreten lässt. Allerdings erkaufte sich die Kommunikation die »Entzerrung«³³ ihrer drei Momente in der Schrift durch ein Abstützen auf die materiale Komponente Schrift.³⁴ Da es in schriftlicher Kommunikation aber in den meisten Fällen um die vermittelte Information und nicht um den Text in seiner sprachlichen Ausgestaltung selber geht, kann die Schrift meist genau so ephemere behandelt werden wie das gesprochene Wort.

Anders verhält es sich mit der Kunst, die sich in ungemein stärkerem Mass auf ihre materiale Basis abstützt. Das Kunstwerk fasziniert – wie die Sprache auch – die Wahrnehmung: Es gibt sich als künstlich herge-

28 Luhmann/Fuchs: Reden, S. 15.

29 Luhmann spricht diesbezüglich von einem »für ihr Erscheinen nötigen Kleinstzeitraum« aller Ereignisse (N. Luhmann: Soziale Systeme, S. 102).

30 Beide Zitate in G. Stanitzek: Kommunikation, S. 36. – Es ist hier nicht von einzelnen Sätzen in einem schriftlichen Text und ihrer textlinguistischen Verknüpfung die Rede, sondern von ganzen Texten.

31 Dies wird beispielsweise dann schön ersichtlich, wenn man sich mit Forschungsdebatten auseinandersetzt, in denen Publikationen auf Publikationen reagieren und weitere Publikationen auslösen.

32 G. Stanitzek: Kommunikation, S. 36.

33 Peter Fuchs zitiert in O. Jahraus: Theorieschleife, S. 161.

34 Sie ist also eben gerade nicht weniger material verfasst, wie dies die Darstellung von Georg Stanitzek glauben machen will, wenn er in Bezug auf Schrift schreibt: »Der am Falle der Artikulation von Lautmaterial gewonnene Ereignisbegriff streift nun selbst diesen materialen Bezug ab« (G. Stanitzek: Kommunikation, S. 36).

stellt zu erkennen, worin der Mitteilungaspekt der Kommunikation zu sehen ist,³⁵ und ist auffallend sowie überraschend, ist also mit anderen Worten informativ. Auf diese Weise erzwingt das Kunstwerk Kommunikation, denn diese realisiert sich immer dann, wenn sich mit der Differenz von Mitteilung und Information beobachten lässt. Die Wahrnehmung bleibt jedoch im Falle der Kunst am Objekt Kunstwerk »kleben« und wird auf dieses zurückverwiesen. Die Kunst gibt sich derart gewissermaßen als Normalkommunikation aus, fasziniert aber Wahrnehmung in ganz anderer Art und Weise. Im Folgenden soll genauer beleuchtet werden, wie sich die Kunst über ihre spezifische »Dinglichkeit« an Wahrnehmung adressiert und auf diesem Weg die »Verlagerung von Kommunikation in die Wahrnehmungsebene«³⁶ leisten und damit eine ökologische, unüberbrückbare Differenz behandeln kann, was in Bezug auf ihre Funktion wichtig sein wird.

1. 2

Der Wahrnehmungsgebrauch der Kunst

Die Kunstkommunikation verlässt sich nicht allein auf die riskante Form der Normalkommunikation, die binär codiert ist und – etwa im mündlichen Gespräch – auf eine schnelle Entscheidung im Hinblick auf eine Annahme oder Ablehnung des Kommunikationsangebotes abzielt.³⁷ Kunstkommunikation ist wie jede Kommunikation selbst zwar auch binär codiert, setzt zudem aber verstärkt auf den Wahrnehmungsbereich, in dem gesichert ist, dass alle dasselbe sehen:

»Das Kunstwerk selbst engagiert die Beobachter mit Wahrnehmungsleistungen, und diese sind diffus genug, um die Bifurkation des »ja oder nein« zu vermei-

35 Dieser kann im Extremfall auch nur durch das Zusammenspiel von Kunstwerk und Kontext garantiert sein, wie etwa bei Marcel Duchamps *Urinal*, das nur durch den Kontext »Museum« bzw. »Ausstellung« als Kunstgegenstand erkennbar wird. – Es wird hier auch deutlich, warum die Rede vom »Kunstwerk« sinnvoll ist, denn das Hergestelltsein ist von zentraler Wichtigkeit.

36 Niklas Luhmann: »Die Autonomie der Kunst«, in: Institut für soziale Gegenwartsfragen, Freiburg im Breisgau/Kunstraum Wien (Hg.), *Art & Language & Luhmann*, Wien 1997, S. 177-190, hier S. 186.

37 Für Luhmann ist die Kommunikation, die sich der mit einer Ja/Nein-Differenz »belasteten« Sprache bedient, »ein Bereich sozial geschaffener innerer Unsicherheit« (N. Luhmann: *Autonomie*, S. 184), weil man nie weiss, ob es so weitergeht, wie man will.

den. Man sieht, was man sieht, hört, was man hört, und wenn andere einen als wahrnehmend beobachten, kann man das Wahrnehmen selbst nicht gut bestreiten. Auf diese Weise wird eine unnegierbare Sozialität erreicht.«³⁸

Dabei wirkt die Wahrnehmung im Gegensatz zur Sprache nicht einschränkend, da sie nicht auf Annahme oder Ablehnung abzielt, sondern Welt grundsätzlich erst erschafft.³⁹ Die Wahrnehmung dient der Kunstkommunikation gewissermassen als »Sicherheitsspende«⁴⁰ zur eigenen Realisierung, da sie – im Gegensatz zum Denken – auf wenig intersubjektive Übereinstimmung angewiesen ist.⁴¹ Denn sie zeichnet sich dadurch aus, dass sie »eine gleichzeitige Präsenz von Überraschung und Wiedererkennen«⁴² ermöglicht: Ein Beobachter kann ein Kunstwerk als solches erkennen, obwohl es sich dabei um eine kontingente, neue Formung eines Mediums handelt. Dies macht sich die Kunst insofern zunutze, als sie selbst »die Einheit dieser Unterscheidung«⁴³ präsentieren kann. Sie kombiniert also jeweils Neues (wegen der Auffälligkeit) mit Bekanntem (wegen der Anschliessbarkeit)⁴⁴ – und baut damit beim Prozessieren ihrer Kommunikation ganz auf die Wahrnehmung.

Während sich die Normalkommunikation der Wahrnehmung auf der Beobachtungsebene erster Ordnung im Sinne eines »Sprungbretts für Informationsvermittlung« bedient, wird die Wahrnehmung in der Kunstkommunikation auf sich selber zurückgeworfen und auf der Beobachtungsebene zweiter Ordnung engagiert. Denn Kunst setzt auf An-

38 N. Luhmann: Kunst, S. 36; vgl. dazu auch E. Esposito: Code, S. 70.

39 Wahrnehmung ist durch ihre besondere Fähigkeit gekennzeichnet, die Information über ihren eigentlichen Produktionsstandort Gehirn zu unterdrücken und damit Welt möglich zu machen, indem sie dieselbe quasi »externalisiert«.

40 N. Luhmann: Autonomie, S. 185.

41 Vgl. dazu N. Luhmann: Kunst, S. 69. – Wahrnehmen ist als Beobachtungsform erster Ordnung nicht reflexiv, wie es die Gedanken als Beobachtungsform zweiter Ordnung sind (vgl. dazu auch Kap. III, 1.1.2.). Letztere müssen sich auch gegen vergleichende Beobachtung bewähren können.

42 N. Luhmann: Kunst, S. 228 (Hervorhebungen im Original).

43 N. Luhmann: Kunst, S. 228 (Hervorhebung im Original). Demgegenüber sind das Denken oder die Kommunikation in einem gewissen Sinne »retrospektiv« konstituiert, nehmen also die Zeit stärker in Anspruch als die Wahrnehmung. Vgl. dazu oben, Kap. III, 1.1.3.

44 Dies etwa im Gegensatz zur Sprache, die für die Zwecke der Normalkommunikation alt zu sein hat, um Kommunikation ungehindert fließen zu lassen.

schauung, verstanden als »selbstveranlasste Wahrnehmungssimulation«⁴⁵ oder Imagination. Anschauung unterscheidet sich von normaler Wahrnehmung durch den unterschiedlichen Gebrauch der Medien Raum und Zeit: Sie geht »über das in der Wahrnehmung unmittelbar Gegebene«⁴⁶ hinaus. Auf diese Weise beschäftigt die Kunst die Wahrnehmung über längere Zeit hinweg, indem sie die eigenen Formen zur Bildung der fiktionalen Welt in der Welt ausbreitet und »das Beobachten [dieser Formen] zwischen Überraschung und Wiedererkennen oszillieren«⁴⁷ lässt. Das Kunstsystem macht damit einen »zweckentfremdeten Gebrauch von Wahrnehmung«.⁴⁸ Im Gegensatz zum »abweichenden« Gebrauch der Wahrnehmung«⁴⁹ durch Sprache, die auf Referentialität abzielt und über den unmittelbaren Kontext hinausgeht, liegt hier also – was bisher nicht gesehen wurde⁵⁰ – gewissermassen ein »doppelt abweichender Gebrauch« vor, der den Kontext gleichsam »auszuschalten« sucht, da nun nicht mehr nur auf Referenz, sondern allein auf Referenz *auf sich selber*, auf Selbstreferenz also gesetzt wird. Denn das Kunstwerk hat, im Unterschied zur Normalkommunikation, »keinen externen Nutzen«.⁵¹ Es existiert als »doppeltes Objekt«⁵² oder auch »Quasi-Objekt«.⁵³ Einerseits hat es auf der Beobachtungsebene erster Ordnung an der realen Welt teil (allerdings

45 N. Luhmann: Kunst, S.16. – Diese ist aber gleich »real«, wie die übrige Wahrnehmung auch, und aktiviert in genau gleich starkem wenn nicht sogar noch stärkerem Masse die betreffenden Hirnareale (vgl. dazu W. Singer: Diskurs, S. 111).

46 N. Luhmann: Kunst, S. 17.

47 Ebd., S. 228.

48 Ebd., S. 41 (Hervorhebung im Original).

49 E. Esposito: Code, S. 68.

50 Weder Luhmann noch die Forschung spezifizieren in der Weise, wie ich es im Folgenden tue. – Esposito setzt beispielsweise sowohl für Sprache wie für Kunstwerke lediglich einen abweichenden Gebrauch der Wahrnehmung an (vgl. E. Esposito: Code, S. 64).

51 N. Luhmann: Kunst, S. 77 (Hervorhebung im Original).

52 Elena Esposito spricht von »doppelte[r] Existenz« der Kunst (E. Esposito: Code, S. 66). Georg Stanitzek sieht das Kunstwerk als einen Zwitter von »Ding und Kommunikation« (G. Stanitzek: Kommunikation, S. 40; Hervorhebung im Original). Karl Eibl schliesslich macht in Bezug auf die »Doppelnatur der poetischen Gebilde« auf die »materielle Stabilität der Trägersubstanz bei gleichzeitiger referentieller Instabilität« aufmerksam (K. Eibl: Poesie, S. 205).

53 Ein Begriff von Michel Serres (zitiert nach N. Luhmann: Kunst, S. 81), der ein Objekt, welches keinen herkömmlichen Gebrauchswert aufweist, bezeichnet.

wohlgerichtet nicht als Kunst, sondern als Öl auf Leinwand oder als Druckschwärze auf Papier),⁵⁴ gleichzeitig bildet es aber andererseits als Beobachtung zweiter Ordnung auch eine imaginäre Welt, die allein auf eigenem Unterscheiden gründet und die auf der Innenseite der Form des Kunstwerks inszeniert wird.⁵⁵ Um dies zu erkennen, ist ein Wechsel auf die Beobachtungsform zweiter Ordnung unabdingbar. Damit wäre eine Stufenleiter von Wahrnehmungsarten erkennbar: Unmittelbare Wahrnehmung im nicht-zeichenhaften Alltag, mittelbar-referentielle (sprachliche) Wahrnehmung über Zeichen, mittelbar-selbstreferentielle (ästhetische) Wahrnehmung über Kunstwerke.⁵⁶ Es ergibt sich ein deutlicher Unterschied zwischen dem Wahrnehmungsgebrauch der Kunst und jenem der Sprache.⁵⁷

Die Kunst »konzediert dem wahrnehmenden Bewusstsein [auf diese Weise] sein je eigenes Abenteuer im Beobachten der Kunstwerke – und macht die dafür Anlass gebende Formenwahl dennoch als Kommunikation verfügbar.«⁵⁸ Denn zweifellos »appelliert das Kunstwerk zunächst an

- 54 Das Material steht also (meist) nicht im Zentrum des Interesses – ganz im Gegensatz beispielsweise zum Mittelalter, was etwa am berühmten *Book of Lindisfarne* (auch: *The Lindisfarne Gospels*) anschaulich nachvollzogen werden kann, das in der Dauerausstellung der British Library in London einsehbar ist. Es stammt aus den ersten Dekaden des 8. Jahrhunderts und wurde, wie im Katalog vermerkt, aus so kostbaren Materialien wie Gold oder Lapis Lazuli aus dem Himalaya-Gebiet (!) angefertigt.
- 55 Während früher das Kunstwerk Teil der realen Welt war und im Beobachtermodus erster Ordnung als Objekt beobachtet wurde, löste sich die Kunst im Zuge ihrer Ausdifferenzierung im 18. Jahrhundert von dieser einschränkenden Beobachtungsweise und setzte, indem sie sich auf eine »eigene Welt« berief, ganz auf die Beobachtung zweiter Ordnung. Erst durch diesen Wechsel von »Objektkunst« zu »Weltkunst« konnte die Kunst ihre volle Autonomie erreichen (vgl. dazu ausführlich Niklas Luhmann: »Weltkunst«, in: Jürgen Gerhards [Hg.], *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten*, Opladen 1997, S. 55-102).
- 56 Dies erinnert an Goethes Abstufung von Erkenntnisweisen in der Einleitung zu seiner Farbenlehre, die von Ansehen über Betrachten, Sinnieren, Verknüpfen bis zum Bewusstsein, der Selbsterkenntnis und zur Freiheit und Ironie führt (vgl. Johann Wolfgang Goethe: »Entwurf einer Farbenlehre. Einleitung«, in: Ders., *Schriften zur Naturwissenschaft*, Auswahl hg. von Michael Böhler, bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart 1999, S. 175-186).
- 57 Und gerade kein äquivalenter Gebrauch, wie dies E. Esposito: *Code*, S. 64 vorschlägt.
- 58 N. Luhmann: *Kunst*, S. 227.

die Sinne des Betrachters, doch ist die Wahrnehmung von Kunst angewiesen auf Kommunikation«,⁵⁹ andernfalls würden nicht Kunstwerke wahrgenommen, sondern Objekte, die möglicherweise bald »im Kehrichtkübel der Müllabfuhr«⁶⁰ verschwinden. Es muss also in der Kunstbetrachtung immer die Differenz zwischen Information und Mitteilung mitgesehen – oder besser: verstanden – werden. Und genau dies ist Realisierung von Kommunikation. Gleichzeitig ist in der Kommunikation durch Kunstwerke die Information und Mitteilung aber auch als Einheit zu sehen: Denn jede aus der »Vielzahl von Unterscheidungen«,⁶¹ die sich im Kunstwerk labyrinthisch verschränken, verweist nicht etwa allein auf die reale Welt – bzw. auf die als solche im System der Kunst intern prozessierte reale Welt –, sondern zusätzlich auf die imaginäre Welt »hochverdichtete[r] Interdependenz«⁶² des Kunstwerkes selber. Damit wird eine kompakte interne Verweisungsstruktur geschaffen, die die Isolierung einer bestimmten Beobachtung oder Information im Sinne von normalkommunikativen »Selektionsketten«⁶³ nicht erlaubt. Weil somit in der Kunst »die Information nicht als jeweils einzelne Beobachtung von Kommunikation zu Kommunikation über den der Mitteilung dienlichen verschwindenden Dingen einher- und hinwegtänzelt, wird die Kommunikation kompakt und sinkt selber zum Ding herab«. ⁶⁴ In diesem Sinne ist die oben erwähnte »Kompaktkommunikation«⁶⁵ zu verstehen: Jeder Versuch, eine Einzelbeobachtung, etwa einen einzelnen Satz, herauszugreifen und kommunikativ anzuschliessen, wird von der Einheit Kunstwerk, die als Ganzes und nicht in den Einzelbeobachtungen kommunikativ verfasst ist und als Mitteilung einer Information verstanden sein will, konterkariert.⁶⁶ Sie will mitbehandelt werden, und eine Beobachtung von be-

59 Niels Werber: »Medien der Evolution. Zu Luhmanns Medientheorie und ihrer Rezeption in der Medienwissenschaft«, in: Henk de Berg/Johannes F. K. Schmidt (Hg.), *Rezeption und Reflexion. Zur Resonanz der Systemtheorie Niklas Luhmanns ausserhalb der Soziologie*, Frankfurt/M. 2000, S. 322-360, hier S. 329.

60 N. Luhmann: *Kunst*, S. 45.

61 N. Luhmann: *Weltkunst*, S. 68.

62 N. Luhmann: *Kunst codierbar*, S. 248.

63 Ebd., S. 255.

64 G. Stanitzek: *Kommunikation*, S. 44.

65 N. Luhmann: *Kunstwerk*, S. 627. – Vgl. dazu auch oben, Kap. V, I.1.

66 Damit ist auch gesagt, dass das Kunstwerk nicht aus unzähligen einzelnen Kommunikationen besteht, sondern aus unzähligen einzelnen Unterscheidungen, also Formen, die erst im Gesamtsetting des Kunstwerks kommunikativ gefärbt werden, aber nicht je für sich schon Kommunikation bedeuten. Anders dagegen: Oliver Jahraus/Benjamin M. Schmidt: »Sys-

stimmten Formen (etwa Themen oder Motiven) kann damit nicht losgelöst von der Form des Kunstwerks insgesamt erfolgen.⁶⁷ Dies mag an den hermeneutischen Zirkel erinnern,⁶⁸ nur ist hier durch die Ausgestaltung mittels Kommunikation, Wahrnehmung und Beobachtung eine meines Erachtens präzisere Fassung dieses Phänomens von nicht-einholbarem Sinnüberschuss, wofür der hermeneutische Zirkel steht, gegeben. Kompaktkommunikation ist damit gleichsam »Kommunikation auf Kredit«, kommuniziert wird der immerwährende »Kommunikationsvorbehalt weiterer Analyse«.⁶⁹ Diesem ist nicht beizukommen, denn indem die Kunstkommunikation den Umweg über Wahrnehmung wählt, dehnt und verlangsamt sie sich, stellt sich gleichsam still⁷⁰ und wird »zeitaufwendig«.⁷¹ Derart verhindert oder erschwert sie zumindest das Fortschreiten,

temtheorie und Literatur. Teil III. Modelle Systemtheoretischer Literaturwissenschaft in den 1990ern«, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL) 23/1 (1998), S.66-111, hier S.100f.

- 67 Vgl. dazu auch G.Stanitzek: Anwenden, S.656. – Dies immer vorausgesetzt, dass kunstspezifisch beobachtet werden soll. Selbstverständlich ist es auch möglich, ein Kunstwerk anders, etwa auf seinen Preis oder seinen pädagogischen Wert hin zu beobachten.
- 68 So etwa bei Dirk Baecker: »Zu Funktion und Form der Kunst«, in: Christine Magerski/Christiane Weller/Robert Savage (Hg.), *Moderne Begreifen: Zur Paradoxie eines sozio-ästhetischen Deutungsmusters*, Wiesbaden 2007 (hier zitiert nach der im Internet zur Verfügung stehenden PDF-Version unter: <http://homepage.mac.com/baecker/index.html> [Stand: 27. Juli 2007], hier S. 12 und S. 18).
- 69 Beide Zitate aus N.Luhmann: *Kunst*, S.63.
- 70 Dirk Baecker spricht vom »Stillstellen der Kommunikation im Kunstwerk«, die gleichwohl nur fingiert ist, da Kommunikation notgedrungen weiterschreiten muss (D.Baecker: *Adresse*, S.100ff.).
- 71 Vgl. Peter Fuchs: »Die Funktion der modernen Lyrik«, in: Ders., *Konturen der Modernität. Systemtheoretische Essays II*, hg. von Marie-Christin Fuchs, Bielefeld 2005, S.169-177, hier S.174. Er bezieht sich hier auf die Lyrik und räumt ihr im Vergleich zur übrigen Literatur und auch zur Kunst insgesamt eine Sonderstellung ein, die auf die Verweigerung von unproblematischem Anschluss und die kommunikative und damit paradoxe Dementierung von Kommunikation hinausläuft (ebd., S.176f.). Ich würde dagegeghalten, dass dies grundsätzlich in jedem Kunstwerk realisiert wird, in der Literatur und hier vor allem in der Lyrik allenfalls in gesteigerter Form zum Ausdruck kommt.

dem jede Kommunikation verpflichtet ist, und reizt auf diese Weise ihre Grenzen aus.⁷²

Wahrnehmung und Kommunikation stehen folglich in einer anderen Beziehung zueinander als in der Normalkommunikation, denn in dieser wird auf Wahrnehmung in viel ephemerer Weise zurückgegriffen, »und allein das wird [in der Kunst] kommuniziert«.⁷³ Kunst kann so »Wahrnehmung und Kommunikation integrieren, ohne zu einer Verschmelzung oder Konfusion der Operationen zu führen«,⁷⁴ womit Wahrnehmungen »für Kommunikation verfügbar« werden – obwohl und gerade weil kein Realitätskontinuum besteht, »auf dem Umweltsachverhalte ins System überführt werden könnten«.⁷⁵ Die Kunst schafft somit insgesamt das Kunststück, Wahrnehmung und Kommunikation gleichzeitig zu bedienen, sie zu verbinden und ihre Beziehung zueinander zu regeln, ohne ihre je eigenen Operationsebenen zu vermischen. Damit muss sie als »funktionales Äquivalent zur Sprache«⁷⁶ verstanden werden.

Auch wenn diese Schlussfolgerung überzeugt ist, meines Erachtens bei Luhmann das Verhältnis von Wahrnehmung und Beobachtung nicht klar genug definiert, was zu Verständnisschwierigkeiten führt.⁷⁷ Denn einerseits nimmt Kunst seiner Meinung nach die Wahrnehmung des Bewusstseins in Anspruch, die trotz Differenzgebrauch als Einheit wahrnehmen kann. Andererseits ist in der Kunstkommunikation ein Beobachter zweiter Ordnung (also: wiederum das Bewusstsein) wahrnehmend (?) engagiert, der dabei als Beobachter zweiter Ordnung aber unweigerlich mit der Kontingenz des Beobachtens konfrontiert ist und

72 Wenn man daran denkt, dass Sprache Bewusstsein und Kommunikation deshalb so gut koppeln kann, weil sie, beispielsweise in der Form von mündlicher Sprache, auf »extrem kurze Ereignisse eingestellt ist, also nur momenthafte Aktualität gewinnt« (N. Luhmann: Wissenschaft, S. 50), dann wird deutlich, wie weit sich die Kunstkommunikation hier von einer derart schnellen Koordination entfernt, wenn sie so stark auf Wahrnehmung abstellt. – Vgl. dazu auch G. Stanitzek: Kommunikation, S. 25.

73 N. Luhmann: Kunst, S. 42 (Hervorhebung im Original).

74 Ebd., S. 82f. Luhmann fährt fort: »Integration heisst ja nur: Gleichzeitigkeit (Synchronisation) der Operationen verschiedener Systeme und wechselseitige Einschränkung der Freiheitsgrade, die den Systemen von sich aus zur Verfügung stehen« (ebd., S. 83).

75 Beide Zitate in N. Luhmann: Kunst, S. 21.

76 Ebd., S. 36; vgl. dazu auch N. Luhmann: Wissenschaft, S. 50.

77 Diese sind nicht zuletzt auf das komplexe Verhältnis von Bewusstsein und Kommunikation zurückzuführen, das durch Interpenetration gekennzeichnet ist und nach welchem die Grenzen sozialer Systeme in psychische Systeme fallen (vgl. dazu oben, Kap. III, 1.1.3.).

damit garade nicht eine unproblematische Einheit wahrnimmt. Ich versuche diese Inkohärenz, anknüpfend an meine Ausführungen zum Verhältnis von Wahrnehmung und Gedanken im Kapitel III, 1.1.2., durch folgendes Verständnis handhabbar zu machen: Wahrnehmung ist dann gegeben, wenn ein psychisches System (denn nur es kann wahrnehmen) in unmittelbarem Verhältnis zu der selbst-generierten und in der Wahrnehmung externalisierten Welt steht, also ganz ohne Zeichenbezug operiert. Auch ein Kunstwerk, das kein Zeichen ist, sondern, wie gesehen, ein ›Quasi-Objekt‹ oder spezielles ›Ding‹, kann wahrgenommen werden, ja, die Wahrnehmung setzt sich, weil das Kunstwerk in dieser Hinsicht besonders attraktiv gestaltet ist, gleichsam daran fest. Die Wahrnehmung modifiziert sich auf diese Weise mit der Frage: »was sehe ich, sehe ich richtig?«⁷⁸ und wechselt in die Wahrnehmungsform der Anschauung, geht also über das in der Wahrnehmung unmittelbar Gegebene hinaus und gerät so gewissermassen ins Sinnieren. Die Wahrnehmung, die nach meiner Konzeption als Basiskomponente des Bewusstseins und als seine Beobachtungsform erster Ordnung anzusehen ist, kann nun von Gedanken als Beobachtungsform zweiter Ordnung überlagert und derart beobachtet werden, womit sich dann gewisse wahrgenommene Dinge fokussieren und andere ausblenden lassen.⁷⁹ Auf diese Weise werden Formen in das Wahrgenommene eingezeichnet, was eine Beobachtung von Kunst, als eine ›Ansammlung von Formen‹, erst möglich macht. Das Bewusstsein kann also »Formunterschiede wahrnehmen [...], die im sozialen System der Kunst für Zwecke der Kommunikation erzeugt sind.«⁸⁰ Und es bemerkt, dass es in der Kunstbetrachtung von Kommunikation gelenkt wird, da sich das Kunstwerk als künstlich hergestellt und mit Informationsgehalt versehen zu erkennen gibt. Das Bewusstsein weiss sich also in der Kunstwahrnehmung durch Beobachtungen der zweiten Ordnungsebene geführt und erlebt darin auch die »Diskrepanz dieser Führung zu den offenen eigenen Operationsmöglichkeiten.«⁸¹ Es macht Rückschlüsse auf sich selbst, die ihm von der Kunst nahegelegt werden. Dies soll im Folgenden anhand des Beispiels der Literatur und des konkreten Lektürevorgangs näher erläutert werden, bevor die Wichtigkeit des spezifischen Wahrnehmungsgebrauchs und die Rückbezüglichkeit der Kunstbeobachtung im Zusammenhang mit der Funktion und der

78 N. Luhmann: Kunst, S. 70.

79 Hier muss wohl von einer nur minimalen Zeitdifferenz ausgegangen werden, was die Darlegung der Verhältnisse eben gerade so erschwert.

80 N. Luhmann: Kunst, S. 83.

81 Ebd., S. 39.

Leistung – und damit also hinsichtlich der ökologischen Kommunikation genauer bedacht wird.

1. 3

Die Literatur und die Beobachtbarkeit der Beobachtungen von Beobachtungen

Die Literatur unterscheidet sich insofern von den anderen Künsten, als sie ganz auf Sprache, also das eigentliche Kommunikationsmedium, vertraut. Damit wird ihre kommunikative Absicht unmittelbar ersichtlich, wobei die Schwierigkeit dann aber gerade darin besteht, trotzdem als *Kunst*kommunikation wahrgenommen zu werden. Gelingt dies jedoch, so zwingt die Literatur die Beobachter gewissermassen in noch stärkerem Masse zu Rückschlüssen auf sich selbst und die eigenen Beobachtungsweisen. Derart kommt der Literatur eine besondere Rolle im Rahmen der Kunst der Gesellschaft zu, gerade auch, was ihre Möglichkeiten anbelangt, der ökologischen Krise entgegenzuwirken. Dies soll im Weiteren anhand eines idealtypischen Lektüreprozesses herausgearbeitet werden.

Literarische Texte sind nicht im herkömmlichen Sinne zu lesen und als Kommunikation zu verstehen. Das zeigt sich schon daran, dass auf sie – wie auf Kunstwerke allgemein – nicht mit einem einfachen Ja oder Nein reagiert werden kann, wie auf die Normalkommunikation.⁸² Auch lassen sie sich kaum – und wiederum gilt dies für Kunst allgemein – adäquat in Worten oder Begriffen wiedergeben.⁸³ Literatur legt eine Verzögerung des Lesens nahe. Denn die in Sprache gespeicherten Formen der Literatur verlangen der Beobachtung durch ihre interne Vernetztheit viel mehr ab, sie verlangen, dass die Sprache in ihrer Geformtheit *beobachtet* und nicht einfach als Mittel zum Zweck der Verbreitung der betreffenden Information »überflogen« wird.

In der konkreten Rezeptionssituation nimmt der Beobachter einen Text wahr, den er auf Grund besonderer Signale (Genre-Bezeichnung, typographisches Erscheinungsbild, Autorname, etc.) als Literatur zu lesen beabsichtigt. Während der Lektüre weiss er, dass es sich bei diesem Text um Kommunikation handelt, da er klar als gemacht und damit von jemandem mitgeteilt und zudem mit Informationsgehalt ausgestattet er-

82 Selbstverständlich steht es mir jederzeit frei, ein (literarisches) Kunstwerk abzulehnen. Auf diese Weise lasse ich mich aber nicht auf die spezifische Kommunikation der Kunst ein.

83 Vgl. N. Luhmann: Kunst, S. 36.

BIBLIOTHEKEN UND URHEBERRECHT

Der Autor und seine Rechte

Ein Autor (lat. *auctor* = Mehrer, Schöpfer) ist der Urheber eines Werkes, d.h. einer intellektuellen Schöpfung, die sein geistiges, d. h. intellektuelles Eigentum darstellt. Als Autoren werden z.B. auch Verfasser von Texten unterschiedlichen Inhalts, Maler, Bildhauer, Grafiker, Zeichner, Tondichter, Kartografen, Choreografen, Architekten, Fotografen, Industriedesigner und Filmregisseure bezeichnet. Übersetzer sind Autoren ihrer Übersetzungen, und diejenigen, die ein fremdes Werk angeglichen oder überarbeitet haben, gelten als Autoren dieser Angleichungen, Überarbeitungen u.Ä. Die Verfasser von Sammlungen wie z.B. Anthologien, Lesebüchern, Chrestomathien gelten auch als Autoren der Sammlung als einer Einheit.

Ein Autor kann nur eine natürliche Person sein, die allein durch das Schaffen eines Werkes alle dem Autor zugehörigen Rechte erwirbt. D.h., dass der Autor sein Werk nicht speziell anmelden oder registrieren muss, um diese Rechte zu erhalten. Man muss beachten, dass sich die Behandlung des Urhebers im kontinentaleuropäischen Rechtssystem teilweise von der Behandlung des Urhebers im angloamerikanischen Rechtssystem unterscheidet: Im kontinentaleuropäischen Rechtssystem ist der Urheberrechtsträger nur diejenige Person, die das Werk geschaffen hat. Im angloamerikanischen Rechtssystem kann der Urheberrechtsträger z.B. auch eine natürliche oder juristische Person sein, die die finanziellen Mittel für die Erschaffung des Werkes aufgewendet hat.

Mit „Urheberrechten“ sind die Befugnisse des Urhebers an seinem Werk gemeint. Einige Befugnisse kann der Urheber zu Lebzeiten auf eine andere Person übertragen, entweder durch einen Vertrag oder ein anderes Rechtsgeschäft. Nach dem Tod des Urhebers gehen die Rechte auf den Erben oder die Erben über. So werden die Erben zu Urheberrechtsträgern, obwohl sie eigentlich keine Autoren sind, und dann können sie für eine begrenzte Zeit diese Rechte genießen. Sie erlöschen, wie schon gesagt, 70 Jahre nach dem Tod des Urhebers. Nach dieser Zeit endet das Urheberrecht und das Werk wird zum Kollektivgut, das man frei benutzen kann. In einigen Fällen kann sich der Staat einmischen und ein Werk permanent unter Schutz stellen. Das macht er meistens zugunsten eines Urheberrechtsträgers, der für den Staat sehr bedeutsam ist. So wurde in Großbritannien das Kinderbuch "Peter Pan" von James Barrie, nachdem die Schutzfrist abgelaufen war, wieder

urheberrechtlich geschützt und zwar zugunsten des Kinderkrankenhauses "Great Ormond Street", das auch vor Ablauf der Schutzfrist der Urheberrechtsträger war. Zu einer ähnlichen Vorgehensweise des Staates ist es in Kroatien nie gekommen.

Ein Autor kann über *Urheberpersönlichkeitsrechte* und über *Vermögensrechte* verfügen. Daneben gibt es auch viele andere Urheberrechte, die sowohl Eigenschaften von Vermögensrechten als auch Urheberpersönlichkeitsrechten haben. Diese Rechte sind nicht leicht einer bestimmten Gruppe zuzuordnen.

Urheberpersönlichkeitsrechte

Urheberpersönlichkeitsrechte sind Rechte, die die persönlichen Interessen eines Autors schützen und als solche nur ihm und nicht den anderen Urheberrechtsträgern zuzuschreiben sind. Ein Autor kann mit einem Verleger einen Vertrag über die Herausgabe seines Werkes schließen und so dem Verleger das Recht der Verwertung geben. Auf die Urheberpersönlichkeitsrechte kann ein Autor nicht verzichten. Nach dem Tod des Urhebers ist nur eine begrenzte Zahl von Urheberpersönlichkeitsrechten übertragbar, und das ausschließlich auf die Erben.

Die Urheberpersönlichkeitsrechte basieren auf der Idee, dass ein Werk die Persönlichkeit seines Schöpfers widerspiegelt. Sie sind im kontinentaleuropäischen Rechtssystem fest verankert, während im angloamerikanischen Rechtssystem sehr lange nur Vermögensrechte existierten. Die Unterschiede in der Urheberrechtsauffassung sieht man auch bei der Benennung von Gesetzen und dem Bereich selbst, der im angloamerikanischen Rechtssystem "Copyright", also "Recht auf die Kopie" heißt und sich auf das Werk bezieht. Im kontinentaleuropäischen Rechtssystem spricht man von "Urheberrechten" – die Rechte stehen im Zusammenhang mit dem persönlichen Urheber. Während das kontinentaleuropäische Rechtssystem den Urheberpersönlichkeits- und Vermögensrechten die gleiche Bedeutung zumisst, hatte die angloamerikanische Gesetzgebung über einen sehr langen Zeitraum nur die Vermögensrechte geregelt. Das Urheberpersönlichkeitsrecht wurde im Jahr 1988 zum ersten Mal ins britische Urheberrechtsgesetz eingeführt, und als die USA im Jahr 1989 die Änderung des Urheberrechts angenommen haben, um der Berner Konvention beitreten zu können, haben sie auch das Konzept des Urheberpersönlichkeitsrechts anerkannt.

Nach dem kroatischen Gesetz über das Urheberrecht und verwandte Schutzrechte existieren folgende Urheberpersönlichkeitsrechte: das Erstveröffentlichungsrecht, das Recht auf Anerkennung der Urheberschaft (Paternitätsrecht), das Recht auf Anerkennung des Urheberwerkes und der persönlichen Ehre und das Recht auf Reue. Es ist interessant, dass die Berner Konvention nur zwei Urheberpersönlichkeitsrechte anführt: das Recht auf Anerkennung des Urheberwerkes und der persönlichen Ehre und das Recht auf Anerkennung der Urheberschaft. Das Erstveröffentlichungsrecht und das Recht auf Reue stammen aus dem französischen Rechtssystem.

Erstveröffentlichungsrecht

Der Urheber bestimmt, ob er sein Werk veröffentlichen will, d.h., wann, wo, wie und unter welchen Bedingungen er es veröffentlichen will. Mit der Veröffentlichung des Werkes erwirbt er das Recht auf Verwirklichung der Vermögensrechte. Das Erstveröffentlichungsrecht wurde im Jahr 2003 zum ersten Mal als Urheberpersönlichkeitsrecht ins kroatische Gesetz über das Urheberrecht und verwandte Schutzrechte eingeführt. Im früheren Gesetz war dieses Recht mit Vermögensrechten verbunden.

Recht auf Anerkennung der Urheberschaft (Paternitätsrecht)

Das Recht auf Anerkennung der Urheberschaft bedeutet, dass der Urheber das Recht hat, dass sein Name immer auf den Werkexemplaren angeführt wird. Der Verleger muss also den Namen des Urhebers bei jeder Ausgabe des Werkes anführen, es sei denn, der Urheber erklärt schriftlich, dass er nicht angeführt werden will. Es ist bekannt, dass im Laufe der Geschichte aus den früher genannten Gründen einige Urheber verlangten, dass ihre Werke anonym veröffentlicht werden. Vor nicht so langer Zeit haben Autoren ihre Werke auch anonym veröffentlichen lassen. So sind z.B. Werke der sowjetischen Autoren Solschenizyn und Sinjowski als Erstausgabe im Ausland anonym oder unter Pseudonymen veröffentlicht worden. Aber wenn ein Autor nicht ausdrücklich beantragt hat, dass sein Werk anonym veröffentlicht wird, muss bei jedem Anlass sein Name mit seinem Werk konsequent verbunden sein, auch wenn es im Programm, in Anzeigen, im Radio usw. angesagt wird. Dasselbe gilt beim Zitieren: Der Name des Autors muss angeführt werden, auch wenn es sich

nur um die Übernahme von wenigen Sätzen aus seinem Werk handelt, wie auch wenn man die Gedanken des Autors mit eigenen Worten nacherzählt.

Das Recht auf Anerkennung der Urheberschaft wird auch noch Paternitätsrecht genannt. Die Autoren selbst reden oft von ihren eigenen Werken als ob es ihre eigenen Kinder wären (diesen Vergleich benutzt Platon in seinem Dialog *Phaidros*) und dieser Vergleich beschreibt wahrscheinlich am besten den Unterschied zwischen dem intellektuellen Eigentum und dem Eigentum an Sachvermögen. Die Kinder gehören zu ihren Eltern und sind für immer mit ihnen verbunden, aber sie sind nicht ihr Eigentum. Ein Werk ist untrennbar mit seinem Autor verbunden, auch wenn das Recht der Verwertung auf eine andere Person übertragen worden ist, und auch wenn die Schutzfrist abgelaufen ist.

Recht auf Anerkennung des Urheberwerkes und der persönlichen Ehre und des Ansehens des Autors

Hier geht es um das Recht des Autors, sich der Entstellung oder irgendeinem Versuch der Veränderung seines Werkes oder gar seiner Vernichtung zu widersetzen. Der Autor hat also ein Recht auf Wahrung der Werkintegrität. Er kann auch gegen eine Verwendung sein, bei welcher sein Ruf geschädigt werden könnte. Mit anderen Worten, er hat das Recht auf Reputation. Wenn das herausgegebene Werk technisch schlecht ausgeführt ist, z.B. wenn man ein malerisches Werk in einem Katalog oder einer Monografie reproduziert, handelt es sich um eine Verletzung des Urheberpersönlichkeitsrechts.

Recht auf Reue

Ein Autor hat das Recht auf Reue, d.h., er kann entscheiden, ein schon veröffentlichtes Werk zurückzuziehen und seine weitere Verbreitung zu verbieten, wenn er einsieht, dass es seinem Ansehen oder seiner Ehre schadet. Er muss jedoch den Schaden ersetzen, den er mit der Zurücknahme des Werkes dem Verleger verursacht hat, weil dieser das Werk nicht mehr verkaufen darf.

Ausübende Künstler haben auch das Recht als Interpreten anerkannt und angegeben zu sein. Sie haben außerdem das Recht, sich der Entstellung, Verzerrung, Verschlechterung usw. ihrer Aufführung, wie auch die Nutzung ihrer Aufführung in einer Weise, die ihrem Ansehen oder ihrer Ehre schaden könnte, zu widersetzen.

Von den Urheberpersönlichkeitsrechten ist im Kontext des Internets und der Digitalisierung immer mehr die Rede. Das ist selbstverständlich, da das Internet ein mit

Urheberpersönlichkeitsrechten schwer zu vereinbarendes Kommunikationsmittel ist. Ein Urheberwerk kann man sehr leicht ins Internet stellen, es verbreiten und verändern, und was noch schlimmer ist, es kann sehr leicht mit anderen Werken in Verbindung gebracht werden und auf diese Weise in einen Kontext gestellt werden, der auf den Autor nicht zutrifft. Wenn z.B. ein Musikstück für einen *Sex Chat* verwendet wird, muss dieses Stück überhaupt nicht verändert sein, aber allein der vom Autor nie beabsichtigte Kontext genügt, um seine Urheberpersönlichkeitsrechte zu verletzen. Multimediales Material kann viele Bilder enthalten und das Urheberwerk mit anderen Werken in Verbindung bringen, mit denen der Autor nicht verbunden sein will. Das Recht auf Wahrung der Werkintegrität ist eines der Urheberpersönlichkeitsrechte, das durch das Internet bedroht ist.

Bibliotheken, die Urheberwerke digitalisieren, sollten bei der Vertragsschließung mit dem Autor darauf achten, dass die Digitalisierung technisch tadellos sein muss. Wenn dem nicht so wäre, könnte der Autor protestieren und behaupten, dass sein Werk verändert wurde. Obwohl heute die Digitalisierung zu den Methoden der Wiedergabe zählt, hat man sie früher als Bearbeitung (Angleichung) des Werkes angesehen, weil sie in ihren Anfängen die Farben und andere Merkmale des Werkes nicht treu wiedergeben konnte.

Vermögensrechte

Die Urheberrechtstheorie basiert auf der Idee, dass der Autor für seine Arbeit entschädigt werden muss, d.h., dass er für die Zeit und die für die Erschaffung investierte Mühe eine entsprechende Vergütung erhalten sollte. Gewöhnlich wird dieser Standpunkt mit der Behauptung argumentiert, dass Autoren, wenn sie keinen Lohn oder sonstige Vergütung für ihre Arbeit erhalten, nichts erschaffen würden. Das könnte die Gesellschaft viele wertvolle Werke kosten. Der Autor kann diese Vergütung nur dann erhalten, wenn es Interesse an seinem Werk gibt, d.h., wenn jemand sein Werk herausgeben oder veröffentlichen will. Es ist sehr wichtig, den Unterschied zwischen der Herausgabe und der Veröffentlichung eines Werkes zu klären. Herausgabe bedeutet, dass man ein in gedruckter oder irgendeiner anderen materiellen Form hergestelltes Werk (Buch, CD oder Sonstiges) veröffentlichen lässt. Veröffentlichung bedeutet, dass man den Menschen ein Werk auf irgendeine Weise zugänglich macht. Das umfasst die Herausgabe und die Aufführung eines Werkes, die Einstellung ins Internet usw. Vermögensrechte umfassen das Wiedergabe-, Verbreitungs-, Vermiet-, Vorführungs- und Bearbeitungsrecht.

Wiedergaberecht (Vervielfältigungsrecht)

Der Autor entscheidet selbst, wem er die Herausgabe seines Werkes anvertraut. Nach kroatischem Gesetz hat der Autor das ausschließliche Wiedergaberecht (Vervielfältigungsrecht) und Verbreitungsrecht (In-Verkehr-Setzung) an seinem Werk.

Der Autor nutzt dieses Recht, indem er einen Verleger findet, der daran interessiert ist, sein Werk herauszugeben, und mit ihm einen Nutzungsvertrag schließt. Mit der Vertragsschließung überträgt der Autor dem Verleger das Herausgabe- und Verwertungsrecht, und der Verleger entschädigt ihn, indem er ihm eine Pauschale oder einen zuvor festgelegten Prozentsatz von jedem verkauften Exemplar bezahlt. Auf diese Weise erzielt der Autor einen gewissen Vermögensgewinn. Wenn im Vertrag die Höhe der Vergütung nicht festgesetzt ist, hat der Autor das Recht auf eine entsprechende Vergütung. Der Verleger ist verpflichtet, sich um den Vertrieb zu kümmern und den Autor über den Verkauf zu informieren. Wenn im Vertrag nichts anderes vereinbart ist, soll der Verleger das Werk spätestens ein Jahr nach Erhalt des Manuskripts herausgeben. Mit der Begründung der Verwertungsrechte wird der Verleger zum Rechtsträger und kann dieses Recht eine Zeit lang genießen, in den meisten Fällen, bis alle Exemplare der Verlagsausgabe verkauft worden sind. Wenn im Vertrag nichts anderes vereinbart ist, versteht sich, dass der Verleger nur auf eine Ausgabe Anspruch hat. Im Verlagsvertrag kann man dieses Verhältnis zwischen dem Autor und dem Verleger anders regeln und dem Verleger das Verwertungsrecht für mehrere Ausgaben geben, z.B. für Ausgaben in digitaler Form, Übersetzungen usw. Wenn nichts Gegenteiliges vereinbart ist, bleibt der Autor der Eigentümer seines Manuskripts.

Im Verlagsvertrag sollte also direkt oder indirekt stehen, wann das Herausgaberecht endet. Wenn im Vertrag vereinbart ist, dass der Autor einen bestimmten Prozentsatz vom Einzelhandelspreis erhält, muss man über die geringste Zahl an Exemplaren und die ungeachtet der Zahl von verkauften Exemplaren vom Verleger zu zahlende Mindestvergütung entscheiden. Die nicht verkauften Exemplare kann der Verleger aus dem Handel ziehen oder vernichten. Davon muss er den Autor benachrichtigen, der dann das Recht hat, diese Exemplare für den Preis, den der Verleger für die Papierverarbeitung bekommen würde, abzukaufen. Der Vertrag über die Veröffentlichung kleinerer Beiträge, wie z.B. eines Artikels oder einer Zeichnung muss nicht in Schriftform zwischen dem Autor und dem Verleger geschlossen werden. Diesen Vertrag nennt man den kleinen Verlagsvertrag.

Abbildung Nr. 1 – Beispiel eines Verlagsvertrags

Nummer:

_____ vertreten durch
(im Folgenden: der Verlag)

und

_____ (im Folgenden: der Autor)

haben am _____ folgenden

VERLAGSVERTRAG geschlossen

§ 1

Der Autor des Werkes _____ (im Folgenden: das Werk)

überträgt dem Verlag das Verlagsrecht, und zwar:

- a) ausschließlich
- b) (un)eingeschränkt bis _____
- c) räumlich (un)eingeschränkt auf _____

Der Verlag verpflichtet sich, das Werk in:

- a) gedruckter
- b) elektronischer
- c) sonstiger Form

spätestens bis _____ herauszugeben.

§ 2

Der Autor wird das Werk aus § 1 bis zum _____ dem Verleger vorlegen. Der Autor muss dem Verlag 3 (drei) Exemplare des nach den Anweisungen des Verlags gefertigten elektronisch lesbaren Textes in materieller Form vorlegen.

Das Manuskript bleibt das Eigentum des

- a) Autors
- b) Verlegers

§ 3

Für alle in diesem Vertrag genannten Rechte verpflichtet sich der Verleger, dem Autor eine Autorenvergütung in Höhe von _____ HRK zu bezahlen.

Die vertraglich bestimmte Netto-Autorenvergütung umfasst den gesetzlich anerkannten Betrag der Pauschale für Betriebsausgaben.

Der Verleger verpflichtet sich, alle gesetzlich bestimmten Abgaben (Steuer, Zusatzsteuer und Sonstiges) auf die Autorenvergütung zu bezahlen, die aufgrund dieses Vertrags ausbezahlt sind, es sei denn, der Autor hat in schriftlicher Form anders entschieden.

Der Autor hat den Verleger schriftlich zu benachrichtigen, welchen Status als Steuerpflichtiger er hat.

Der Verleger hält diese Aussage für gültig, bis der Autor sie ändert. Über jede Veränderung seines Status muss der Autor den Verleger rechtzeitig und schriftlich informieren.

§ 4

Der Verleger wird dem Autor die Autorenvergütung aus § 3 innerhalb folgender Fristen bezahlen

Die Autorenvergütung aus § 3 schließt eine Herausgabe des Werkes in

- a) gedruckter
- b) elektronischer
 - a) im World-Wide-Web
 - b) auf CD-ROM
- c) sonstiger Form

in _____ Exemplaren ein.

§ 5

Der Autor

- a) stimmt zu
- b) stimmt nicht zu,

dass der Verleger das Werk überarbeiten kann, besonders wenn er es an eine andere Herausgabeform u. Ä. anpassen will.

§ 6

Der Autor garantiert dem Verleger, dass niemand sonst das Herausgaberecht hat und dass er

das Werk nicht selbst herausgeben oder einem anderen Verleger das Herausgaberecht geben wird.

§ 7

Der Autor erhält _____ kostenlose Exemplare des Werkes.

§ 8

Besondere Hinweise:

(z.B.: Der Autor stimmt zu, dass der Verleger zu Promotionszwecken einen Auszug aus dem Werk im Internet veröffentlicht, ungeachtet des Ausgabemediums.)

§ 9

Im Fall eines Rechtsstreites ist das Handelsgericht in Zagreb zuständig.

§ 10

Dieser Vertrag wurde in 2 (zwei) gleichwertigen Exemplaren ausgefertigt, jeweils ein Exemplar für jeden Vertragsunterzeichner.

DER AUTOR

FÜR DEN VERLAG

In einem gedruckten Buch befindet sich die Information des Verlegers, dass das Werk urheberrechtlich geschützt ist. Heutzutage ist das sehr oft der Buchstabe C (Copyright) in einem Kreis (©). Danach folgt der Satz, der in den meisten Fällen lautet: Kein Teil dieses Buches darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlegers vervielfältigt, fotokopiert oder auf irgendeine Weise reproduziert werden.

Der Autor hat das ausschließliche Recht, die Erlaubnis zum Übersetzen seines Werkes zu geben und dafür eine Vergütung zu erhalten. Wenn im Vertrag nichts über das Verwertungsrecht der Übersetzung steht, so wird angenommen, dass der Autor sich dieses Recht vorbehalten hat.

Das Recht der Wiedergabe sollten auch Bibliotheken berücksichtigen, nicht nur weil sie immer öfter selbst die Verleger sind, sondern auch weil der größte Teil ihrer Dienste auf der Wiedergabe basiert (Ablichten, Scannen, Mikroverfilmung, Digitalisierung). Die Bibliotheken müssen sich bei diesen Diensten auf die Ausnahmen und Einschränkungen verlassen, die im Gesetz spezifisch angeführt sind, wovon später noch die Rede sein wird.

Verbreitungsrecht (Recht der In-Verkehr-Setzung) und Vermietrecht

Da das Verbreitungsrecht, auch bezeichnet als Recht der In-Verkehr-Setzung eines Werkes, eng mit der Herausgabe verbunden ist, bestimmt der Autor bei der Vertragsschließung normalerweise auch die Einzelheiten über die Verbreitung. Mit diesem Recht ist auch das Vermietrecht verbunden, das dem Autor auch nach der Vertragsschließung mit dem Verleger und nachdem er dem Verleger das Verbreitungsrecht gegeben hat, vorbehalten bleibt. Dem Autor bleibt also der Anspruch auf Vergütung seitens Organisationen (z.B. einer Videothek), die seine Werke auf Videokassetten oder auf DVD verleihen, nachdem er das Vermietrecht schon dem Verleger überlassen hat.

Vorführungsrecht

Neben dem Vervielfältigungs-, dem Verbreitungs- und dem Vermietrecht hat der Autor noch das Vorführungsrecht. Diese Bezeichnung verwendet man meistens für Theaterstücke, Filme und Funksendungen. Ein auf einer Bühne oder in einer anderen öffentlichen Einrichtung (wie z.B. einer Bibliothek) aufgeführtes Stück ist der Öffentlichkeit ausgestellt. Zu einer öffentlichen Aufführung zählt jede Aufführung vor Menschen, die nicht nur Familienmitglieder oder Freunde sind. Das Werk kann im Fernsehen und im Radio vorgestellt werden. Der Autor eines Werkes in digitaler Form kann dieses Werk ins Internet stellen und es auf diese Weise der Öffentlichkeit zugänglich machen. Für die Ausstellung seines Werkes hat der Autor das Recht, eine vereinbarte Vergütung zu erhalten.

Neben ihren regelmäßigen Tätigkeiten organisieren Bibliotheken sehr oft Sonderprogramme, jedesmal für ein anderes Publikum. Dabei werden sehr oft Urheberwerke aufgeführt. Das Werk kann von Schauspielern, Amateuren oder Kindern vorgelesen oder rezitiert werden. Es kann auch als Theatervorstellung aufgeführt werden. In Bibliotheken werden auch Konzerte organisiert, auf denen Musiker und Sänger auftreten, die sowohl einer professionellen Organisation als auch einem Amateurverein angehören können. Nichtsdestotrotz handelt es sich hier um eine öffentliche Aufführung des Urheberwerkes und dafür muss die Bibliothek die Genehmigung vom Autor bekommen und die Vergütung bezahlen, auch wenn der Eintritt kostenlos ist. Die Bibliothek muss die Genehmigung bekommen, weil der Autor das ausschließliche Vorführungsrecht seines Werkes hat, d.h., er ist der Einzige, der entscheidet, ob er die Aufführung seines Werkes erlaubt oder nicht. Je nach Werktyp schließt die Bibliothek mit dem Autor oder der für die kollektive Verwirklichung der Rechte zuständigen Gesellschaft einen Aufführungsvertrag.

Wenn in einer Bibliothek Musik aus dem Radio gespielt oder eine TV-Sendung oder ein Film gezeigt wird, muss ebenfalls die Genehmigung der für die kollektive Verwirklichung der Rechte zuständigen Gesellschaft erworben und eine Vergütung bezahlt werden.

Dabei muss man darauf achten, dass man nicht nur einmal die Genehmigung vom Autor bekommen muss, sondern bei jeder weiteren Aufführung und Ausstellung.

Recht der öffentlichen Zugänglichmachung

Dieses Recht verbindet man mit den verschiedenen Möglichkeiten, ein Werk im Online-Umfeld öffentlich zugänglich zu machen. Die Datei im Internet steht der Öffentlichkeit zur Verfügung. *Webcasting*, Internet-Radio und *Simulcasting* sowie verschiedene Dienste auf Bestellung (near-on-demand), die für die Benutzer per Mobiltelefon oder Computer erhältlich sind, sind Beispiele für die öffentliche Zugänglichmachung eines Werkes.

Bearbeitungsrecht

Zu den Vermögensrechten zählt auch das Bearbeitungsrecht. Das bedeutet, dass der Autor das Recht hat, die Bearbeitung seines Werkes zu erlauben oder nicht zu erlauben und für die Erlaubnis eine Vergütung zu fordern. Wie schon gesagt, zählen zur Bearbeitung eines Werkes Übersetzungen, Anpassungen und Musikkbearbeitungen, die als eigenständiges Urheberwerk geschützt werden, wenn sie ursprüngliche intellektuelle Schöpfungen sind. Dem Autor des Originalwerkes bleibt das Recht auf das Original vorbehalten.

Sonstige Rechte

Hierbei handelt es sich um Rechte, die erst relativ spät in die europäische Gesetzgebung eingeführt worden sind: das Recht auf die Vergütung für die Vervielfältigung zur privaten Verwendung wurde z.B. in den 80-er Jahren des vorigen Jahrhunderts eingeführt. Dieses Recht und andere neue Rechte, wie z. B. das Recht auf die Vergütung für die öffentliche Ausleihe, das Folgerecht, das Recht auf Zugang zu Werken treten zum ersten Mal im kroatischen Gesetz über das Urheberrecht und verwandte Schutzrechte von 2003 auf.

Recht auf die Vergütung für die Vervielfältigung zur privaten Verwendung

Obwohl die Vervielfältigung eines Teiles oder eines ganzen Urheberwerkes für die private (persönliche) Verwendung erlaubt ist und eine der Ausnahmen vom Schutz der

Urheberwerke darstellt, die besagt, dass man vom Autor keine Erlaubnis für die Vervielfältigung bekommen muss, haben die Autoren das Recht auf eine besondere Vergütung. Das Recht auf die Vergütung erzielt man nur im Rahmen der kollektiven Verwertung der Rechte. Das Geld für die Autorenvergütung wird durch den Verkauf technischer Verbreitungsgeräte, wie z.B. Kopiergeräte, Aufnahmegeräte für Ton und Bild, leerer Ton-, Bild- und Textträger (CD, USB) und aus Kopierläden eingenommen. Bibliotheken, in denen die Benutzer gegen eine Vergütung Einheiten aus dem Bibliotheksbestand kopieren können, sind auch verpflichtet, diese Vergütung zu bezahlen und einen entsprechenden Vertrag mit der für die kollektive Verwertung der Rechte zuständigen Gesellschaft zu schließen. Neben den Autoren haben auch die Tonträgerverleger und –hersteller das Recht auf die Vergütung. Mehr über die Weise der Verwirklichung dieses Rechts ist im Kapitel über die individuelle und kollektive Verwertung des Autorenrechts erklärt.

Recht auf die Vergütung für die öffentliche Ausleihe

Wenn eine öffentliche Bibliothek die Werke eines Autors zur Ausleihe anbietet, hat der Autor das Recht auf eine entsprechende Vergütung. Mehr darüber im Kapitel über die öffentliche Ausleihe.

Folgerecht von Werken der bildenden Künste

Der Autor eines Werkes der bildenden Künste, der sein Werk verkauft hat, hat das Recht zu erfahren, wer das Werk gekauft hat. Gleichzeitig hat er Anspruch auf einen entsprechenden Anteil am Preis, den der Verkäufer für das verkaufte Werk erzielt hat. Dieses Recht gilt nur dann, wenn ein professioneller Kunsthändler der Käufer oder Verkäufer ist. Der Autor kann auf dieses Recht nicht verzichten und kann es zu Lebzeiten nicht übertragen, aber es geht nach dem Tod des Autors auf seine Erben über. Zu Werken der bildenden Künste zählt man Fotografien, Zeichnungen, grafische Blätter und Mappen, also Werke, die sich sehr oft im Bestand einer Bibliothek befinden, und deswegen ist dieses Recht auch für sie interessant. Das kroatische Gesetz über das Urheberrecht und verwandte Schutzrechte regelt das Folgerecht nach der EU-Richtlinie zum Folgerecht aus dem Jahr 2001.

Recht auf Zugang zu Werken

Der Autor hat das Recht, vom Eigentümer des Werkes zu verlangen, dass er ihm den Zugang zum Werk ermöglicht, wenn dies wegen Überarbeitung oder Vervielfältigung nötig ist. Beispielsweise könnte der Autor eines Werkes der bildenden Künste, der einen Katalog seiner Werke erstellen will oder an der Veröffentlichung einer Monografie über sein Schaffen teilnimmt, den Zugang zu seinem Werk verlangen, und die Bibliothek, die das Original besitzt, muss ihm diesen ermöglichen.

Recht auf Verbot der öffentlichen Ausstellung

Weiterhin schreibt das Gesetz vor, dass der Autor eines unveröffentlichten Werkes der bildenden Künste (dazu gehören auch fotografische Werke) das Recht hat, dem Eigentümer die Ausstellung des Originals zu verbieten. Dies muss in Schriftform erfolgen. Wenn sich aber das Werk im Eigentum einer Bibliothek, eines Museums, einer Galerie oder einer ähnlichen Einrichtung befindet, kann der Autor das Ausstellungsverbot nicht beantragen.

Onlinerechte

Das kroatische Gesetz kennt kein besonderes Recht, das im Online-Umfeld gelten könnte, sondern es besteht aus mehreren Bestandteilen, wie z.B. dem Wiedergaberecht (wenn ein Musikwerk auf die Computerfestplatte des Benutzers kopiert wird) und dem Recht der öffentlichen Zugänglichmachung (weil das Musikwerk im Internet zu hören ist).

Verwandte Schutzrechte

Das Urheberrechtsgesetz macht einen Unterschied zwischen dem Urheberrecht und den sogenannten verwandten oder benachbarten Schutzrechten. Diese Rechte obliegen den Menschen, die keine Werkschöpfer im eigentlichen Sinne sind, aber bei der Aufführung des Werkes helfen. Der Musiker oder der Sänger, der ein Musikstück vorträgt, oder der Schauspieler, der eine Rolle in einer TV-Sendereihe spielt, haben also bestimmte Rechte, die sie aufgrund ihrer Teilnahme daran erlangen. Die Rechte, die Schauspieler, Sänger, Musiker, Dirigenten usw. haben, nennt man die Rechte der Interpreten. Zu den verwandten Schutzrechten zählen auch die Rechte der Tonträgerhersteller und der Hersteller für Videoaufnahmen, die das Recht auf die Wiedergabevergütung und die öffentliche Ausleihe ihrer Aufnahmen haben wie auch das Recht der Rundfunkanstalten (Radio und Fernsehen) auf ihre Programme. Die Verleger haben das Recht auf die Vergütung für die Wiedergabe ihrer Veröffentlichungen. Diese Rechte gelten 50 Jahre nach der Aufführung, Ausstrahlung und

Veröffentlichung. Der Verleger, der zum ersten Mal ein unveröffentlichtes Werk, das urheberrechtlich nicht mehr geschützt ist, veröffentlicht, erzielt das Recht auf diese Veröffentlichung mit einer Dauer von 25 Jahren. Zu verwandten Schutzrechten zählen auch die Rechte der Datenbankhersteller, die auf die Dauer von 15 Jahren nach der Herstellung, d.h. Veröffentlichung begrenzt sind.

Verwandte Schutzrechte haben Merkmale von Urheberpersönlichkeitsrechten, und deswegen haben die Künstler das Recht, als Interpreten bezeichnet zu werden und jeder Entstellung und Veränderung des Werkes zu widersprechen.

Im Arbeitsverhältnis und auf Bestellung geschaffene Werke

Es wurde schon gesagt, dass jeder Autor das Recht hat zu entscheiden, wie sein Werk verwendet wird. Die Person, die über das Recht verfügt, nennt man Rechtsträger. Deswegen ist der Autor gleichzeitig auch der erste Urheberrechtsträger. Seine Erben erhalten nach seinem Tod fast alle Rechte, über die der Autor verfügt hat (obwohl sie z. B. das Werk im Gegensatz zum Autor nicht verändern dürfen). Die Erben selbst sind keine Autoren, aber sie sind die Urheberrechtsträger. Es gibt auch die Möglichkeit, durch ein anderes Rechtsgeschäft außer Beerbung der Urheberrechtsträger zu werden. Im Gegensatz zum Autor, der nur eine natürliche Person sein kann, können die Urheberrechtsträger juristische Personen sein, was oft auch der Fall ist. Verschiedene Werbeagenturen, Ausbildungs- und Wissenschaftseinrichtungen, Pressehäuser, Rundfunkanstalten stellen Personen ein, die im Rahmen ihrer regelmäßigen Arbeitspflicht Urheberwerke schaffen. Es stellt sich die Frage, wer der Urheberrechtsträger eines auf eine solche Weise geschaffenen Werkes ist. Weil der Arbeitgeber dem Autor, der als Arbeitnehmer für die Erschaffung der Werke eingestellt wurde, dafür regelmäßig Lohn zahlt, könnte man davon ausgehen, dass das ausschließliche Verwertungsrecht dem Arbeitgeber gehört.

In Ländern wie Großbritannien und den USA gehört das Verwertungsrecht in der Tat dem Arbeitgeber, obwohl dabei die Urheberpersönlichkeitsrechte beachtet werden und deswegen der Name des Autors neben seinem Werk angeführt werden muss. Oft schränkt man die Frist ein, in der der Arbeitgeber das Werk verwerten darf. Deswegen gehen die Vermögensrechte nach Ablauf der Frist wieder auf den Autor über. In Kroatien schreibt das Gesetz vor, dass im Arbeitsvertrag zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer stehen muss, wer das Verwertungsrecht für die im Arbeitsverhältnis geschaffenen Werke hat. Wenn im Vertrag nichts darüber steht, wie das in Verträgen von Universitätsprofessoren und Wissenschaftlern

in Instituten oft der Fall ist, gilt, dass der Autor das Recht erhält. Die einzigen Ausnahmen sind während des Arbeitsverhältnisses entwickelte Computerprogramme: Wenn im Vertrag nicht ausdrücklich vereinbart ist, wer das Verwertungsrecht auf die Programme hat, erhält das Urheberrecht der Arbeitgeber. Mehr darüber im Kapitel über Computerprogramme. Ein Universitätsprofessor kann sein Schaffen frei veröffentlichen lassen und sich den Verleger für sein Manuskript aussuchen. Dabei muss er nur daran denken, dass die Schriftleitung einer Zeitschrift, in der ein Professor oder Wissenschaftler sein Werk veröffentlichen will, sehr oft die Übertragung des Urheberrechts verlangt.

Das Verhältnis zum intellektuellen Eigentum wandelt sich auch im Kreis der kroatischen Wissenschaftler. Am Institut "Ruđer Bošković" wurden Richtlinien für intellektuelles Eigentum festgelegt, in denen steht, dass das Institut die Innovationen, aber auch die Urheberwerke, die kommerziell nutzbar und von Beschäftigten in ihrem Arbeitsverhältnis geschaffen worden sind, für sein Eigentum hält. Das Institut hat eine Handelsfirma, die sich in seinem Eigentum befindet, die Erlaubnis gegeben, das intellektuelle Eigentum des Instituts zu bewerten, verwerten und schützen. Im Ökonomischen Institut in Zagreb unterzeichnen die Arbeitnehmer einen speziellen Urheberwerkvertrag, in dem bestätigt wird, dass das Institut das ausschließliche Benutzungsrecht an dem Werk hat, das der Arbeitnehmer im Rahmen der "Verwirklichung eines wissenschaftlichen Programms des Instituts" geschaffen hat. Das schließt das Recht der Veröffentlichung in gedruckter und elektronischer Form ein. Das Institut verpflichtet sich, dem Autor eine Vergütung für die Verwertung des Werkes zu bezahlen.

Abbildung 2. Beispiel eines Vertrags zur Erstellung eines Werkes auf Bestellung

<p style="text-align: center;">URHEBERWERKVERTRAG</p> <p style="text-align: center;">Nummer:</p> <p>Zwischen (Name der Einrichtung) und (Name des Autors)</p> <p style="text-align: center;">I.</p> <p>Der Autor wird sein Urheberwerk dem/der (Name der Einrichtung) für die Verwirklichung des wissenschaftlichen Programms zur Verfügung stellen, bzw. erstellen (ausführen):</p> <hr/> <p style="text-align: center;">II.</p> <p>Der Autor übernimmt die Verpflichtung aus Artikel 1 und verpflichtet sich, sein Urheberwerk sorgfältig, nach den Regeln der Kunst und im Einklang mit den Anweisungen und</p>

Erfordernissen der/des (Name der Einrichtung) sowie fristgerecht zur Verfügung zu stellen, bzw. zu erstellen (auszuführen).

III.

Der Autor verpflichtet sich, sein Urheberwerk zur Verfügung zu stellen, d.h. es bis: _____ zu erstellen (auszuführen) und dem/der (Name der Einrichtung) zur Verfügung zu stellen.

Wenn der Autor das Urheberwerk aus Artikel 1 dieses Vertrags nicht fristgerecht erstellt (ausführt) und zur Verfügung stellt, hat (Name der Einrichtung) das Recht, den Vertrag zu kündigen, und der Autor muss die gesetzlichen Folgen des Schadensersatzes tragen.

IV.

Das durch den Vertrag bestimmte Urheberwerk gilt als akzeptiert, wenn es von einem Fachgremium der/des (Name der Einrichtung) als positiv bewertet wurde. Wenn der/die/das (Name der Einrichtung) der Meinung ist, dass Ergänzungen oder Veränderungen erforderlich sind, muss der Autor diese Aufgabe nach den Anweisungen der/des (Name der Einrichtung) und im Einklang mit den Regeln der Kunst erfüllen, und erhält dafür keine besondere Vergütung außer der in diesem Vertrag vereinbarten Vergütung.

V.

Der Autor und (Name der Einrichtung) legen einvernehmlich fest, dass der/die/das (Name der Einrichtung) der Träger des ausschließlichen Verwertungsrechts des in Artikel 1 dieses Vertrags genannten Urheberwerkes ist, das die Einrichtung für die Verwirklichung eines Forschungsprogramms innerhalb ihrer Tätigkeit benutzen wird. Miteinbezogen ist auch das Recht der Veröffentlichung in gedruckter und elektronischer Form.

VI.

Der/Die/Das (Name der Einrichtung) verpflichtet sich, dem Autor für das ausschließliche Verwertungsrecht des in Artikel 1 dieses Vertrags genannten Urheberwerkes eine Vergütung in Höhe von _____ HRK zu zahlen.

In diese Summe sind auch die Einkommensteuer, der Steuerzuschlag und die Mehrwertsteuer eingerechnet (wenn der Autor mehrwertsteuerpflichtig ist), und zwar nach den Vorschriften, die zur Zeit der Bezahlung der Vergütung gelten.

Der/Die/Das (Name der Einrichtung) verpflichtet sich, 15 Tage nach der positiven Bewertung des Urheberwerkes dem Autor die durch den Vertrag bestimmte Vergütung auszubezahlen.

VII.

Eventuelle Konflikte aus diesem Vertrag regelt das zuständige Gericht in Zagreb, wenn sie nicht in gegenseitigem Einvernehmen geregelt werden können.

VIII.

Dieser Vertrag wurde in 4 (vier) gleichwertigen Exemplaren ausgefertigt, wovon ein Exemplar der Autor bekommt.

Zagreb, _____

DER AUTOR

FÜR DIE EINRICHTUNG

Obwohl Sprachwerke zu den Urheberwerken zählen und z. B. Politiker das Recht haben, eine Sammlung ihrer Reden, die sie während ihrer Amtszeit gehalten haben, zu veröffentlichen, zählen Vorlesungen von Universitätsprofessoren nicht dazu. Aber ein Student, der die Mitschrift zur Vorlesung eines Professors erstellt und sie für seine Kollegen vervielfältigen will, muss beim Professor um Erlaubnis fragen. Unterlagen, die für eine Vorlesung geschrieben oder vorbereitet wurden, gelten als Urheberwerke. Aus der bisherigen Praxis ist noch nicht klar, ob solche Werke zu den im Arbeitsverhältnis geschaffenen Werken zählen oder nicht. In der ausländischen Literatur bringt man das Argument vor, dass der Professor für die Lehre und nicht für die Erstellung von Begleitunterlagen beschäftigt wird. Deswegen zählt die Erstellung von Unterlagen nicht zur Arbeitsverpflichtung. Einige Rechtsfälle in Großbritannien, in denen zugunsten des Professors entschieden wurde, zeigen, dass diese Argumentation akzeptiert worden ist.* Andererseits meinen einige, dass sich mit der Anwendung der neuen Kommunikationstechnologie und mit der Entwicklung des Fernunterrichts die Rolle des Ausbilders und Lehrers verändert hat und dass man jetzt von ihm die Erstellung von Unterlagen erwartet, da er ohne sie nicht unterrichten kann. Mit anderen Worten ist die Erstellung von Text-, Bild- und Tonunterlagen, die die Begleitung des Unterrichts und die Aneignung des Lernstoffes ermöglichen ein Bestandteil seiner alltäglichen Arbeit. Neben den Unterlagen für die Begleitung des Unterrichts erstellen die Professoren viele andere Unterlagen, wie z.B. Testfragen, Literaturangaben, interessante Themen, die man im Seminar besprechen wird, und Werksammlungen zu einem der Unterrichtsthemen. Diese Sammlungen können fotografische Werke, Auszüge aus Musikstücken, Wiedergabe von Kunstwerken, Videoaufnahmen und aus dem Internet

* Z. B. in den Fällen: *Stephenson Jordan & Harrison Ltd. v. MacDonald & Evans* oder *Noah v. Shuba* bei Monotta, A. with S. Ricketson. *Universities and Intellectual Property*, S. 270 f.

übernommenes Material enthalten. Ob die Erstellung dieser Materialien zu einem Bestandteil der regelmäßigen Arbeit eines Professors gehört oder nicht, hängt vom Arbeitsvertrag zwischen ihm und der Universität ab.

Werke, die während der wissenschaftlichen Forschungsarbeit eines Professors entstehen, könnten genauso behandelt werden, wie das schon heutzutage in einigen wissenschaftlichen Instituten der Fall ist. In der ausländischen Literatur führt man an, dass es sehr starke Gründe gibt, die dafür sprechen, dass die Universitätsprofessoren das Benutzungsrecht beibehalten. Diese Gründe erfassen auch die akademische Freiheit und das Recht des Urhebers, sein Werk ständig zu ändern, zu ergänzen usw., was nicht möglich wäre, wenn die Universität das Verwertungsrecht hätte. Das Gleiche kommt vor, wenn der Universitätsprofessor ein Werk schafft und veröffentlicht, das nichts mit dem Bereich, in dem er an der Universität tätig ist, zu tun hat (z.B., wenn er einen Roman schreibt). Dann nimmt man an, dass er der Urheberrechtsträger ist.

Sowohl die Studenten als auch die Professoren behalten in Kroatien das Recht auf ihre Arbeiten. Es gibt aber internationale Universitäten, die eine Ausnahme machen, wenn es sich um Arbeiten handelt, für die sie finanzielle Mittel aufgewandt haben und auf die sie deswegen das Recht ausüben. Man mag sich fragen, wie Doktorarbeiten, bei deren Ausarbeitung der Betreuer einen großen Beitrag geleistet hat, behandelt werden sollen. In Kroatien gehört das Urheberrecht dem Doktoranden, und die Mitarbeit des Mentors wird vernachlässigt. An einigen Universitäten in den USA müssen Studenten einen Vertrag unterzeichnen, in dem sie die Rechte an ihren zukünftigen Arbeiten der Universität übergeben. In Großbritannien verlangt man dasselbe von Studenten einiger Diplomstudiengänge.

Eine interessante internationale Initiative, die zum Ziel hat, den Universitätsprofessoren und Wissenschaftlern zu helfen, ist in den Niederlanden entstanden. Auf einer Konferenz, die im Jahr 2001 in der Stadt Zwolle stattgefunden hat, wurden eine Reihe von Grundsätzen vorgeschlagen und verabschiedet, später "Grundsätze von Zwolle" genannt. Die Autoren dieser Grundsätze setzen sich dafür ein, dass die Universitäten die Eigentümer der Arbeiten bleiben, dass man sie in Repositorien aufbewahrt, und dass der Umgang mit den Rechten klar und wirksam eingerichtet wird, weil davon alle, die daran interessiert sind, also sowohl Autoren, Arbeitgeber (Universitäten) als auch Benutzer und Verleger Nutzen haben.

Es ist eine besondere Frage, wie man mit den Beschreibungen von Museumsstücken, die Kuratoren während der Arbeitszeit verfassen, umgehen soll. Bibliothekare, die Einheiten katalogisieren, können kein Recht auf diese Katalogisate haben, weil es den Katalogeinheiten

an Originalität fehlt, die nötig ist, um ein Werk als Urheberwerk zu bezeichnen. Im Gegensatz dazu könnte man einige analytische Beschreibungen von Museumsstücken als Urheberwerk betrachten. Deswegen sollten die Museen die Frage der Urheberrechte durch Arbeitsverträge regeln.

Zeitungshäuser sind ein weiteres Beispiel für Organisationen, wo die Angestellten die Urheberwerke im Rahmen ihrer Arbeit schaffen. Dabei werden Außendienstmitarbeiter, die dann auf Bestellung arbeiten, auf Honorarbasis engagiert. Zeitungsverlage verlangen regelmäßig von ihren Angestellten und auch von Außendienstmitarbeitern, dass sie das Recht zur Verwendung von Beilagen auf sie übertragen.

Tasini gegen die New York Times

Mitte der 90er Jahre kam es zu einem in der Folge viel diskutierten Prozess in den USA, bekannt unter dem Namen *Tasini gegen die New York Times*. Dieses Zeitungshaus begann mit der Wiedergabe von alten Nummern in elektronischer Form, die sie dann an verschiedene Datenbanken sendete, wie z.B. an die juristische Datenbank *Lexis Nexis*, ohne vorher die Journalisten, die die Artikel geschrieben haben, davon in Kenntnis zu setzen. Der Verleger war wahrscheinlich der Meinung, dass mit der Zahlung der Honorare für die Artikel in gedruckter Form die Sache ein für allemal erledigt war. Journalisten, die als Honorararbeiter für die *New York Times* und andere Zeitungen geschrieben haben, verklagten unter der Federführung von Jonathan Tasini den Verleger, da sie dem Zeitungshaus keine Zustimmung für die Wiedergabe der Artikel erteilt hatten. Sie verlangten auch ein gesondertes Honorar, weil ihre Artikel, die jetzt in elektronischer Form existieren, einer größeren Anzahl von Menschen zugänglich sind. Sie behaupteten, dass sich der mit der Agentur unterzeichnete Vertrag über die Übertragung ihrer Rechte nicht auf die elektronische Zeitungsausgabe beziehen kann, weil zu jener Zeit eine solche Ausgabe nicht existierte. Der Verleger war der Meinung, dass die Journalisten mit ihrem Vertrag über die Rechteübertragung dem Zeitungsverlag diese Rechte für alle zukünftigen Ausgaben übergeben haben. Im Jahr 2001 hat der Oberste Gerichtshof der USA zugunsten der Journalisten entschieden und die Verleger zur Zahlung von 18 Mio. Dollar verurteilt. Bis 2008 war das Urteil jedoch noch nicht vollzogen. Aber sowohl Verleger als auch Journalisten sind seitdem bei der Vertragsschließung vorsichtiger geworden. Jetzt bestimmt man ausdrücklich, für welche Ausgaben das Recht auf den Verleger übertragen wird.

Eine solche Praxis wurde auch in Kroatien eingeführt, und die Rechte werden regelmäßig von den Journalisten auf den Verleger übertragen. Dabei muss beachtet werden, dass Meldungen und Berichte nicht zu den Urheberwerken zählen. Kolumnen und Arbeiten des investigativen Journalismus hingegen gelten i. d. R. als Urheberwerk.

Ganz ähnlich verhält es sich mit lexikografischen Werken, die aus der Zusammenarbeit vieler Autoren entstehen. Die Ersteller von Enzyklopädien und ähnlichen Werken sind fast regelmäßig Verlagshäuser, die sehr viele Angestellte und Außendienstmitarbeiter haben, von denen man dann das Werk bestellt. Der Verleger muss mit Angestellten und Außendienstmitarbeitern einen Vertrag schließen, in dem die Autoren einzelner Beiträge das Verwertungsrecht auf ihn übertragen. Im Vertrag sollte auch festgelegt sein, für wieviele Ausgaben dieses Recht gilt, da es ohne ausdrückliche Regelung nur für eine Ausgabe gilt. Für jede weitere Ausgabe, sei es in gedruckter oder digitaler Form, muss mit den Autoren der Beiträge ein neuer Vertrag geschlossen werden.

Aleksandra Horvat
Daniela Živković

Knjižnice *i* autorsko pravo



HRVATSKA SVEUČILIŠNA NAKLADA

Zagreb, 2009.

Autor i njegova prava

Autor, prema latinskoj riječi *auctor* koja znači množitelj, stvaratelj, tvorac je djela odnosno intelektualne tvorevine, koja je njegovo duhovno odnosno intelektualno vlasništvo. Autorima se, na primjer, smatraju pisci tekstova različitoga sadržaja, slikari, kipari, grafičari, crtači, skladatelji, kartografi, koreografi, arhitekti, fotografii, industrijski dizajneri i filmski redatelji. Prevodioci su autori svojih prijevoda, a osobe koje su tuđe djelo prilagodile ili preradile, autori su tih prilagodbi, preradbi i sl. Sastavljač zbirke radova, npr. antologije, čitanke, hrestomatije, također se smatra autorom zbirke kao cjeline.

Autor može biti samo fizička osoba, koja je samim činom stvaranja djela stekla prava koja pripadaju autoru. To znači da autor ne mora posebno prijaviti ili registrirati djelo da bi na njega stekao pravo. Treba, međutim imati na umu da se odnos prema autoru razlikuje u kontinentalnoeuropskom i angloameričkom pravnom sustavu: kontinentalnoeuropsko pravo izvornim nositeljem autorskog prava smatra samo osobu koja je djelo stvorila, a u angloameričkom pravnom sustavu to može biti i npr. fizička ili pravna osoba koja je financirala izradu djela.

Kad se govori o autorskim pravima misli se na skup ovlasti koje autor ima nad svojim djelom. Neke od tih ovlasti autor može za života prepustiti drugoj osobi, ugovorom ili drugim pravnim poslom. Nakon autorove smrti njegova prava prelaze na nasljednika ili nasljednike. Nasljednici tako postaju nositelji autorskog prava, iako sami nisu autori, a vrijeme u kojemu mogu uživati ta prava ograničeno je, kao što je već rečeno, na 70 godina nakon autorove smrti. Nakon tog razdoblja autorsko pravo prestaje, a djelo postaje javno dobro koje se može slobodno koristiti. Posve iznimno država može posredovati i određena djela trajno zaštititi, a to čini obično u korist nositelja prava do kojega joj je posebno stalo. U Velikoj je Britaniji, na primjer, i nakon isteka roka zaštićena priča za djecu *Petar Pan* Jamesa Barriea, u korist Dječje bolnice Great Ormond Street, koja je i prije isteka roka zaštite bila nositelj prava. Slična intervencija države u Hrvatskoj nikad nije zabilježena.

Prava koja pripadaju autoru mogu biti *moralna (osobna)* i *imovinska*. Usto, autorsko pravo poznaje i niz drugih prava autora, koja nose obilježja i imovinskih i moralnih prava, ali se ne mogu lako svrstati u jednu skupinu.

Moralna (osobna) prava

To su prava koja štite autorove osobne interese i kao takva pripadaju isključivo autoru, ali ne i drugim nositeljima prava. Autor može s nakladnikom sklopiti ugovor o objavljivanju svojega djela i prepustiti mu iskorištavanje djela, ali se svojih moralnih prava ne može odreći. Poslije autorove smrti samo se ograničen broj moralnih prava može prenijeti i to isključivo na nasljednike.

Moralna prava zasnivaju se na ideji da djelo izražava autorovu osobnost i čvrsto su utemeljena u sustavu tzv. kontinentalnoeuropskog prava, dok je angloamerički pravni sustav dugo poznao samo imovinska prava. Različito shvaćanje autorskih prava vidljivo je i u nazivima zakona pa i samoga područja, koje se u angloameričkom sustavu zove "copyright", dakle "pravo na reproduciranje" i koje se veže uz djelo, dok se u kontinentalnoeuropskom pravnom sustavu govori o "autorskim pravima", dakle, prava se vežu uz autorovu osobu. Dok kontinentalnoeuropsko pravo jednaku važnost pridaje imovinskim i moralnim pravima autora, angloameričko zakonodavstvo dugo je vremena uređivalo samo imovinska prava. Moralno je pravo prvi put uvedeno u novi britanski zakon o autorskom pravu 1988., a kad je SAD 1989. godine usvajao izmjene svojega zakona o autorskom pravu da bi mogao postati potpisnikom Bernske konvencije za zaštitu književnih i umjetničkih djela, prihvatio je i koncept moralnog prava.

Prema hrvatskom Zakonu o autorskom pravu i srodnim pravima moralna prava obuhvaćaju: pravo prve objave djela, pravo na priznanje autorstva (pravo paterniteta), pravo na poštivanje autorskog djela i čast ili ugled autora i pravo pokajanja. Zanimljivo je da Bernska konvencija spominje samo dva moralna prava: pravo na poštivanje cjelovitosti djela i pravo na priznanje autorstva. Pravo prve objave djela i pravo pokajanja potječu iz francuskog pravnog sustava.

Pravo prve objave

Autor je taj koji odlučuje hoće li djelo objaviti odnosno kada će ga, gdje, kako i pod kojim uvjetima objaviti. Objavom djela autor stječe pravo na ostvarivanje imovinskih prava. Pravo prve objave uvedeno je prvi put u hrvatski Zakon o autorskom pravu i srodnim pravima iz 2003. kao moralno pravo autora, a u ranijem zakonu bilo je vezano uz imovinska prava.

Pravo na priznanje autorstva (pravo paterniteta)

Pravo na priznanje autorstva znači da autor ima pravo da njegovo ime bude uvijek navedeno na primjercima djela. Nakladnik ga, dakle, mora navesti

na svakom izdanju djela, osim ako autor u pisanom obliku izjavi da ne želi biti naveden. Poznato je da su u povijesti pojedini autori zahtijevali da im se djelo iz prije spomenutih razloga objavi anonimno. Autori objavljuju anonimno i u posve nedavnoj prošlosti pa su, na primjer, djela sovjetskih autora poput Solženjicina ili Sinjavskoga prvi put objavljena u inozemstvu anonimno ili pseudonimno. No ako autor nije izričito zatražio da bude anoniman, njegovo se ime mora dosljedno vezati uz djelo u svim prigodama, pa i kad se djelo najavljuje na programima, u oglasima, na radiju i slično. Isto vrijedi za citiranje: autorovo se ime redovito mora navesti, čak i kad je samo nekoliko rečenica iz njegova rada preuzeto u tuđi tekst, kao i kad se njegove misli prepričavaju vlastitim riječima.

Pravo na priznanje autorstva naziva se još *pravom paterniteta*. Sami autori, naime, često govore o svojim djelima kao o svojoj djeci (usporedbu je upotrijebio još Platon u svojem dijalogu *Fedar*) i ta usporedba možda najbolje ocrtava razliku između intelektualnog vlasništva i vlasništva nad materijalnom imovinom. Djeca pripadaju roditeljima i vječno su uz njih vezana, ali nisu njihovo vlasništvo. Djelo je neodvojivo vezano uz svojega autora čak i kad je pravo iskorištavanja preneseno na drugu osobu, pa i kad je rok zaštite istekao.

Pravo na poštivanje autorskog djela i čast ili ugled autora

Radi se o autorovom pravu da se usprotivi deformiranju ili bilo kakvom pokušaju izmjene djela pa čak njegovu uništenju. Autor ima, dakle, pravo čuvati cjelovitost (integritet) svojega djela. Može se usprotiviti i takvom korištenju djela koje bi moglo nauditi njegovom ugledu, drugim riječima, ima pravo na reputaciju. Kad je, na primjer, reproducirano djelo tehnički loše izvedeno, npr. kad se reproducira likovno djelo u katalogu ili monografiji, povrijeđeno je autorovo moralno pravo.

Pravo pokajanja

Autor ima i pravo pokajanja, tj. može odlučiti povući već objavljeno djelo odnosno zabraniti njegovo daljnje raspačavanje ako mu se čini da ono šteti njegovoj časti ili ugledu. No mora nadoknaditi štetu koju je opozivom nanio nakladniku, koji djelo ne smije dalje prodavati.

Umjetnici izvođači također imaju pravo biti priznati i označeni kao izvođači, kao i usprotiviti se uništenju, izobličenju, sakaćenju itd. svoje izvedbe, kao i svakom korištenju izvedbe na način koji bi mogao ugroziti njihovu čast ili ugled.

O moralnim se pravima opet počelo više govoriti u kontekstu interneta i digitalizacije. To je i razumljivo jer je internet komunikacijsko sredstvo po naravi nespojivo s moralnim pravima. Autorsko je djelo na internetu vrlo lako objaviti, raspačati i izmijeniti, no što je još gore, ono se vrlo lako može dovesti u vezu s drugim djelima i tako smjestiti u kontekst koji autoru ne mora odgovarati. Na primjer, kad se autorsko glazbeno djelo koristi za oglašavanje *sex chata*, djelo ne mora biti izmijenjeno, ali samo njegovo stavljanje u kontekst koji autoru nije bio namjera, dovoljno je da povrijedi njegovo moralno pravo. Multimedijaska građa može sadržavati ogroman broj slika i dovesti autorovo djelo u vezu s drugim djelima, s kojima on ne želi biti vezan. Pravo na poštivanje integriteta djela jedno je od moralnih prava koje internet ugrožava.

Knjižnice koje digitaliziraju autorska djela trebale bi pri sklapanju ugovora s autorom voditi računa i o tome da digitalizacija mora biti tehnički besprijeekorna. U suprotnom autor bi mogao prosvjedovati i tvrditi da je njegovo djelo izmijenjeno. Iako se digitalizacija danas ubraja u postupke reprodukcije, o njoj se svojedobno mislilo i kao o preradi (adaptaciji) djela, zato što u svojim počecima nije mogla vjerno prenijeti boje i druga obilježja djela.

Imovinska prava

Teorija autorskog prava počiva na ideji da autor treba biti obeštećen za svoj rad, tj. da za vrijeme i trud koje je uložio u stvaranje rada mora dobiti odgovarajuću novčanu naknadu. Štoviše, obično se to mišljenje potkrepljuje tvrdnjom da bi autori, ako ne dobiju nagradu za rad, mogli prestati stvarati, što bi značilo da bi društvo moglo ostati bez vrijednih djela. Dakako, autor može dobiti naknadu samo kad postoji zanimanje za njegovo djelo odnosno kad ga netko želi izdati ili objaviti. Važno je uočiti razliku između izdavanja i objavljivanja djela. Pod izdavanjem se misli na objavljivanje tiskane ili kojom drugom tehnikom proizvedene knjige, CD-a ili bilo kojeg djela u materijalnom obliku. Objavljivanje podrazumijeva stavljanje djela na uvid javnosti bilo kojim načinom, pa tako uz izdavanje uključuje i izvođenje djela, stavljanje djela na web i sl. Imovinska prava obuhvaćaju pravo reproduciranja i distribuiranja djela, pravo iznajmljivanja, pravo priopćavanja djela javnosti i pravo prerade djela.

Pravo reproduciranja (umnožavanja)

Autor sam odlučuje kome će povjeriti izdavanje svojega djela. Naš Zakon kaže da autor ima isključivo pravo reproduciranja (umnožavanja) i distribucije (stavljanja u promet) svojega djela.

Autor to pravo najčešće koristi tako što nađe nakladnika zainteresiranog da objavi djelo i s njim sklopi ugovor o izdavanju. Sklapanjem ugovora autor na nakladnika prenosi pravo izdavanja i iskorištavanja djela, a nakladnik ga obeštećuje tako što mu isplaćuje paušalnu naknadu ili određeni postotak od svakog prodanog primjerka. Autor tako ostvaruje određenu imovinsku korist. Kad u ugovoru i nije određena visina naknade, autor ima pravo na primjerenu naknadu. Nakladnik, pak, ima obvezu djelo izdati, brinuti se o raspačavanju i obavještavati autora o tome kako teče prodaja. Ako u ugovoru nije drugačije određeno, nakladnik bi djelo trebao izdati najkasnije godinu dana od primitka rukopisa. Osnivanjem prava iskorištavanja djela za nakladnika, ovaj postaje nositeljem prava i to pravo može iskorištavati određeno vrijeme, obično dok ne proda sve primjerke iz naklade izdanja. Ako u ugovoru nije drugačije rečeno, podrazumijeva se da nakladnik ima pravo na samo jedno izdanje. U nakladničkom se ugovoru može odnos između autora i nakladnika i drugačije urediti, pa tako autor može nakladniku prepustiti iskorištavanje djela i u više izdanja, na primjer izdanja u digitalnom obliku, prijevoda i sl. Ako nije drugačije ugovoreno, autor ostaje vlasnikom rukopisa.

U nakladničkom bi ugovoru, dakle, trebalo biti izravno ili neizravno naznačeno kad prestaje pravo izdavanja. Ako je dogovoreno da autoru pripada postotak od maloprodajne cijene prodanog primjerka, treba odrediti najmanji broj primjeraka prvog izdanja i najniži iznos naknade koji nakladnik mora platiti bez obzira na broj prodanih primjeraka. Neprodane primjerke nakladnik može povući iz prodaje ili uništiti, no o toj namjeri mora obavijestiti autora koji ima pravo otkupiti primjerke po cijeni koju bi nakladnik dobio za prerađivanje papira. Ugovor između autora i nakladnika o objavljivanju manjih priloga, poput članka ili crteža, ne mora se sklopiti u pisanom obliku i naziva se malim nakladničkim ugovorom.

Slika 1. Primjer nakladničkog ugovora

Broj:

_____ koju zastupa
(u daljnjem tekstu: nakladnik)

i

_____ (u daljnjem tekstu: autor)

sklopili su dana _____

NAKLADNIČKI UGOVOR

Čl. 1.

Autor djela _____ (u daljnjem tekstu: djelo)

osniva za nakladnika pravo izdavanja djela, i to:

- a) isključivo
- b) trajno/ograničeno do _____
- c) prostorno neograničeno/ograničeno na _____

Nakladnik se obvezuje izdati djelo u:

- a) tiskanom
- b) elektroničkom
- c) drugom obliku

najkasnije do _____

Čl. 2.

Autor će djelo iz čl. 1. ovog ugovora predati nakladniku do _____.

Autor mora predati nakladniku strojnočitljiv tekst u materijalnom obliku s ispisom u 3 (tri) primjerka uređen prema uputama nakladnika.

Rukopis ostaje vlasništvo

- a) autora
- b) nakladnika

Čl. 3.

Nakladnik se obvezuje isplatiti autoru za sva prava iz ovog ugovora autorsku naknadu u iznosu od _____ kuna.

Ugovorena neto autorska naknada uključuje zakonom priznati iznos paušalne naknade za poslovne izdatke.

Nakladnik se obvezuje platiti sva zakonom propisana davanja (poreze, prireze i drugo) na autorsku naknadu koja se isplaćuje na temelju ovog ugovora, osim ako je autor pisanom izjavom odredio drugačije.

Autor će pisanom izjavom obavijestiti nakladnika kojem statusu poreznih obveznika pripada.

Nakladnik će izjavu smatrati valjanom sve dok je autor ne promijeni. O svakoj promjeni poreznog statusa autor je dužan pravodobno pismeno obavijestiti nakladnika.

Čl. 4.

Nakladnik će autoru isplatiti autorsku naknadu iz čl. 3. u sljedećim rokovima

Autorskom naknadom iz čl. 3. ovog ugovora obuhvaćeno je jedno izdanje djela u

- a) tiskano
- b) elektroničkom
 - a) na webu
 - b) CD-ROM-u
- c) drugom obliku

u nakladi od _____ primjeraka.

Čl. 5.

Autor

- a) je suglasan
- b) nije suglasan

da nakladnik može djelo preraditi, osobito radi prilagodbe drugom obliku izdavanja i sl.

Čl. 6.

Autor jamči nakladniku da nitko drugi nema pravo izdavanja djela i da neće sam izdati niti za drugog nakladnika osnovati pravo izdavanja djela.

Čl. 7.

Autor dobiva _____ besplatnih primjeraka djela.

Čl. 8.

Posebne napomene:

(primjerice: Autor je suglasan da nakladnik jedno poglavlje djela objavi na internetu u promidžbene svrhe bez obzira na medij objavljivanja ovog izdanja.)

Čl. 9.

U slučaju spora iz ovog ugovora nadležan je Trgovački sud u Zagrebu.

Čl. 10.

Ovaj je ugovor sastavljen u 2 (dva) istovjetna primjerka, po jedan primjerak za svakog potpisnika ugovora.

AUTOR

ZA NAKLADNIKA

Na otisnutim knjigama nakladnik postavlja obavijest o tome da je djelo zaštićeno autorskim pravom. Danas je to često slovo C (copyright) u krugu (©) iza kojega slijedi obavijest čitateljima koja obično glasi: *Nijedan dio ove knjige ne smije se umnožavati, fotokopirati ni na bilo koji način reproducirati bez nakladnikova pisanog dopuštenja.*

Autor ima također isključivo pravo davanja odobrenja za prevođenje svojega djela, a za to ima pravo na naknadu. Ako u nakladničkom ugovoru pitanje iskorištavanja prijevoda nije posebno spomenuto, smatra se da je autor to pravo zadržao za sebe.

O pravu reproduciranja knjižnice trebaju voditi računa ne samo zato što se i same sve češće javljaju kao nakladnici, već i zato što je većina usluga koje od njih traže korisnici zasnovana na reproduciranju (fotokopiranje, skeniranje, mikrofilmiranje, digitaliziranje). Knjižnice se pri pružanju tih usluga moraju osloniti na iznimke i ograničenja, koja su u zakonu posebno navedena i o kojima će poslije biti riječi.

Pravo distribucije (stavljanja u promet) i iznajmljivanja

Naziva se još i pravom stavljanja djela u promet. Budući da je usko vezano uz objavljivanje, kad autor s nakladnikom sklapa ugovor o objavljivanju djela obično se utvrđuju i pojedinosti o distribuciji djela. Uz to je pravo vezano i pravo iznajmljivanja djela, koje autor zadržava i onda kad je s nakladnikom sklopio ugovor i na njega prenio pravo distribucije. Autor, dakle, i nakon prijenosa prava iskorištavanja na nakladnika zadržava pravo na naknadu od organizacija (npr. videoteka) koje iznajmljuju djela na videokasetama ili DVD-u.

Pravo priopćavanja javnosti

Uz pravo na umnožavanje djela i njegovu distribuciju i iznajmljivanje, autor ima također pravo priopćavanja djela javnosti. Taj se izraz obično rabi za kazališna, filmska ili radijska djela. Djelo izvedeno na pozornici, ali i u drugom javnom prostoru, poput knjižnice, priopćeno je javnosti. Javnim izvođenjem smatra se svako izvođenje djela pred krugom osoba širim od obiteljskog ili kruga prijatelja. Djelo se može priopćiti javnosti i putem radija ili televizije. Autor digitalnog djela ima pravo staviti ga na mrežu i time učiniti djelo dostupnim javnosti. Za priopćavanje djela javnosti autor ima pravo dobiti ugovorenu naknadu.

Knjižnice uz svoju redovnu djelatnost često organiziraju posebne programe namijenjene različitoj publici, a u sklopu tih programa često se izvode

i autorska djela. Djelo mogu izvoditi glumci koji čitaju ili recitiraju tekst, ali i amateri pa i djeca. Djelo se može izvesti i kao kazališna predstava. Knjižnice priređuju i koncerte na kojima sviraju glazbenici i pjevaju pjevači, koji također mogu pripadati profesionalnoj ili amaterskoj organizaciji. Bez obzira na to izvođa li takvu predstavu ili koncert profesionalna organizacija ili skupina amatera, radi se o javnoj izvedbi autorskog djela za koju knjižnica mora od autora tražiti dopuštenje i platiti naknadu, čak i kad ne naplaćuje ulaznice. Knjižnica mora tražiti dopuštenje zato što autor ima isključivo pravo priopćavanja svog djela javnosti, tj. jedino on odlučuje hoće li dopustiti izvedbu svojega djela. Ovisno o vrsti djela, knjižnica sklapa ugovor o izvođenju s autorom ili odgovarajućom udrugom za kolektivno ostvarivanje prava.

Ako se u prostorijama knjižnice priopćava glazba s radija ili prikazuje snimljena televizijska emisija ili film, također je potrebno zatražiti odobrenje odgovarajuće udruge za kolektivno ostvarivanje prava i platiti naknadu.

Pritom treba voditi računa i o tome da se priopćavanje javnosti ne iscrpljuje prvim priopćavanjem te da je autorovo dopuštenje potrebno svaki put kad se djelo želi ponovno izvesti ili prikazati.

Pravo stavljanja na raspolaganje javnosti

To je pravo vezano uz različite načine priopćavanja djela u online okruženju. Datoteka na internetu stavljena je na raspolaganje javnosti. *Webcasting*, internetski radio i *simulcasting* te razne usluge na zahtjev (near-on-demand) koje korisnici ostvaruju putem mobilnog telefona ili računala primjeri su stavljanja djela na raspolaganje javnosti.

Pravo prerade

U imovinska prava ubraja se i pravo prerade. To znači da autor ima pravo dopustiti ili ne dopustiti preradu svojega djela, a za dopuštenje tražiti naknadu. Kao što je već rečeno u prerade pripadaju prijevodi, prilagodbe i glazbene obrade koje se, kad su originalne intelektualne tvorevine, štite kao samostalna autorska djela. Autor izvornoga djela zadržava svoje pravo na izvornik.

Druga prava

Radi se o pravima koja su u europsko zakonodavstvo uvedena relativno kasno: pravo na naknadu za reproduciranje za privatno korištenje, na primjer, uvedeno je osamdesetih godina prošloga stoljeća. To pravo, kao i druga nova prava, poput prava na naknadu za javnu posudbu, prava slijeđenja ili prava

pristupa djelu, javljaju se prvi put u hrvatskom Zakonu o autorskom pravu i srodnim pravima iz 2003.

Pravo na naknadu za reproduciranje za privatno korištenje

Iako je reproduciranje dijela ili cijeloga autorskog djela za privatno (osobno) korištenje dopušteno i jedna je od iznimki od zaštite autorskih djela, koja određuje da se od autora ne mora tražiti dopuštenje za reproduciranje, ipak autori imaju pravo na posebnu naknadu. Pravo na naknadu ostvaruje se samo u sustavu kolektivnog ostvarivanja prava. Sredstva za naknadu autorima prikupljaju se od prodaje tehničkih uređaja za reproduciranje, npr. fotokopiranih strojeva, uređaja za snimanje zvuka ili slike, praznih nosača zvuka, slike i teksta (CD, USB) te od fotokopiraonica. Knjižnice koje fotokopiraju građu za korisnike uz naplatu također su obveznice plaćanja naknade i moraju sklopiti odgovarajući ugovor s organizacijom za kolektivno ostvarivanje prava. Uz autore pravo na naknadu imaju nakladnici i proizvođači zvučnih snimki. O načinu ostvarivanja tog prava rečeno je više u poglavlju o individualnom i kolektivnom ostvarivanju autorskog prava.

Pravo na naknadu za javnu posudbu

Kad se autorova djela posuđuju u javnim knjižnicama, autor ima pravo na primjerenu naknadu. O tome se više govori u poglavlju o javnoj posudbi.

Pravo slijeđenja likovnih djela

Autor likovnog djela koji je svoje djelo prodao, ima pravo znati kome je djelo preprodano i ima pravo na odgovarajući udio u cijeni koju je postigao prodavač. To se pravo primjenjuje samo kad likovno djelo preprodaje ili kupuje osoba koja se profesionalno bavi trgovinom umjetninama. Autor se tog prava ne može odreći i ne može ga prenijeti za života, ali nakon njegove smrti ono prelazi na nasljednike. U likovna se djela ubrajaju i fotografije, crteži, grafički listovi i mape, dakle djela koja knjižnice često posjeduju i zato je to pravo i za njih zanimljivo. Hrvatski Zakon o autorskom pravu i srodnim pravima uređuje pravo slijeđenja po uzoru na Direktivu EU-a o pravu slijeđenja iz 2001. godine.

Pravo pristupa djelu

Autor također ima pravo tražiti od vlasnika djela da mu omogući pristup djelu kad je to potrebno radi njegove prerade ili reproduciranja. Likovni autor koji želi izraditi katalog svojih djela ili sudjeluje u objavljivanju monogra-

fije o svom radu, mogao bi tako zatražiti pristup svojem djelu, a knjižnica koja posjeduje izvornik mora mu taj pristup omogućiti.

Pravo zabrane javnog izlaganja

Zakon nadalje propisuje da autor neobjavljenog likovnog djela (u likovna se djela ubrajaju i fotografska djela) ima pravo zabraniti vlasniku izlaganje izvornika. To mora učiniti u pisanom obliku. No ako je djelo u vlasništvu knjižnice, muzeja, galerije ili slične ustanove, autor ne može tražiti zabranu izlaganja.

Online prava

Naš zakon ne poznaje neka posebno pravo koje bi vrijedilo u online okruženju, već je ono sastavljeno od više sastavnica, poput prava reprodukcije (kad se glazbeno djelo kopira na disk korisnikova računala) i prava stavljanja na raspolaganje javnosti (jer je djelo dostupno za preslušavanje na internetu).

Srodna prava

Zakon o autorskom pravu razlikuje autorsko pravo od tzv. srodnih ili susjednih prava. Ta prava pripadaju osobama koje nisu stvaratelji djela u pravom smislu, ali koje pomažu da se djelo izvede, postavi na scenu itd. Glazbenik ili pjevač koji izvodi skladbu ili glumac koji igra neku ulogu u televizijskom serijalu, imaju, dakle također, određena prava koja potječu iz njihova sudjelovanja u izvođenju djela. Prava koja pripadaju glumcima, pjevačima, glazbenicima, dirigentima i sl. nazivaju se još i izvođačkim pravima. U srodna prava pripadaju i prava proizvođača zvučnih snimki i videosnimki, koji imaju pravo na naknadu za reproduciranje i javnu posudbu svojih snimki te prava organizacija za radiodifuziju (radio i televizija) na svoje programe. Nakladnici imaju pravo na naknadu za reproduciranje svojih izdanja. Trajanje tih prava jest 50 godina od izvedbe, emitiranja odnosno izdavanja. Nakladnik koji prvi put objavi neobjavljeno djelo na kojemu je već prestalo autorsko pravo stječe pravo na to izdanje koje traje 25 godina. U srodna prava pripadaju također prava proizvođača baze podataka, a trajanje tih prava ograničeno je na 15 godina od izrade odnosno objave.

Srodna prava sadržavaju i obilježja moralnih prava pa tako umjetnici izvođači imaju pravo biti označeni kao izvođači i usprotiviti se bilo kakvoj izmjeni ili sakaćenju izvedbe.

Djela stvorena u radnom odnosu i prema narudžbi

Već je rečeno da svaki autor ima pravo odlučiti kako će se djelo koristiti. Osoba koja raspolaže pravom naziva se nositeljem prava i stoga je autor ujedno prvi nositelj autorskog prava. Autorovi nasljednici nasljeđuju poslije njegove smrti gotovo sva prava kojima je autor raspolagao (iako, na primjer, ne smiju mijenjati djelo, što autor smije činiti). Nasljednici sami nisu autori, ali su nositelji autorskog prava. Nositeljem prava može se postati i drugim kojim pravnim poslom, osim nasljeđivanjem. Za razliku od autora, koji može biti samo fizička osoba, nositelji autorskog prava mogu biti, a često i jesu, pravne osobe. Različite reklamne tvrtke, obrazovne ili znanstvene ustanove, novinske kuće, radio i televizija često zapošljavaju osobe koje autorska djela stvaraju u sklopu svoje redovite radne obveze. Postavlja se pitanje tko je nositelj autorskog prava na tako stvoreno djelo. S obzirom na to da poslodavac isplaćuje redovitu plaću autoru kao svojemu zaposleniku kojega je i angažirao upravo zato da stvara djela, moglo bi se pomisliti da pravo na iskorištavanje djela pripada poslodavcu.

I doista, u zemljama kao što su Velika Britanija ili SAD pravo iskorištavanja djela pripada poslodavcu, iako se obično ne dira u moralna prava autora pa njegovo ime mora biti navedeno uz djelo, a često se ograničava i rok u kojemu poslodavac može iskorištavati djelo pa se nakon isteka tog roka imovinska prava vraćaju autoru. U Hrvatskoj, međutim, Zakon predviđa da se u ugovoru o radu sklopljenom između poslodavca i zaposlenika ima utvrditi tko ima pravo na korištenje autorskog djela stvorenog u radnom odnosu. Ako u ugovoru o radu nije o tome ništa rečeno, kao što je to, na primjer, redovito slučaj s ugovorima o radu sveučilišnih nastavnika, a često i znanstvenika u institutima, smatra se da pravo pripada autoru. Jedina su iznimka računalni programi izrađeni u radnom odnosu; ako ugovorom nije posebno određeno tko ima pravo iskorištavanja programa, izvorno autorsko pravo pripada poslodavcu. O tome će biti više riječi u poglavlju o računalnim programima. Sveučilišni nastavnik, pak, može slobodno objavljivati i birati nakladnika koji će objaviti rukopis. Pritom treba imati na umu da kad nastavnik ili znanstvenik želi objaviti rad u časopisu, uredništvo redovito traži da im se prepusti autorsko pravo.

Odnos prema intelektualnom vlasništvu mijenja se i u našoj znanstvenoj zajednici. U Institutu "Rudjer Bošković" donesen je 2007. godine *Pravilnik o intelektualnom vlasništvu*, iz kojega je vidljivo da Institut inovacije, ali i autorska djela koja su komercijalno iskoristiva, a izradili su ih zaposlenici u radnom vremenu, smatra svojim vlasništvom. Institut je dao licenciju trgovačkoj tvrtki u svom vlasništvu da procjenjuje, iskorištava i štiti intelektualno vlasništvo

Instituta. U Ekonomskom institutu u Zagrebu zaposlenici potpisuju poseban Ugovor o autorskom djelu u kojemu se utvrđuje da je Institut nositelj isključivog prava korištenja autorskog djela koje je zaposlenik izradio u sklopu "ostvarivanja znanstvenog programa Instituta", što uključuje pravo objavljivanja u tiskanom i elektroničkom obliku. Institut se obvezuje autoru platiti naknadu za iskorištavanje djela.

Slika 2. Primjer ugovora o stvaranju autorskog djela po narudžbi

UGOVOR O AUTORSKOM DJELU

Broj:

sklopljen između (naziv institucije) i (ime autora)

I.

Autor će za potrebe ostvarivanja znanstvenog programa (naziv institucije) predati na korištenje stvoreno autorsko djelo, odnosno izraditi (obaviti) autorsko djelo:.....

II.

Autor preuzima obvezu iz točke I. ovog ugovora i obvezuje se autorsko djelo predati na korištenje, odnosno izraditi ga (obaviti) savjesno, prema pravilima struke i u skladu s uputama i potrebama (naziv institucije) te u ugovorenom roku.

III.

Autor se obvezuje ugovoreno autorsko djelo predati na korištenje, odnosno izraditi ga (obaviti) i predati na korištenje (naziv institucije) do:

Ako Autor ne preda na korištenje, odnosno ne izradi (ne obavi) i ne preda na korištenje autorsko djelo iz točke I. ovog ugovora u ugovorenom roku, (naziv institucije) ima pravo ovaj ugovor raskinuti, a autor snosi zakonske posljedice naknade štete.

IV.

Ugovoreno autorsko djelo smatra se prihvaćenim kada ga pozitivno ocijeni stručno tijelo (naziv institucije). Ako (naziv institucije) smatra potrebnim izvršiti neke dopune ili izmjene, autor će to učiniti prema uputama (naziv institucije), u skladu s pravilima struke, i za to mu ne pripada posebna naknada, osim naknade ugovorene ovim ugovorom.

V.

Autor i (naziv institucije) sporazumno utvrđuju da je (naziv institucije) nositelj isključivog prava iskorištavanja autorskog djela iz točke I. ovog ugovora, koje će koristiti za ostvarivanje znanstvenog programa u sklopu svoje djelatnosti, uključivši pravo objavljivanja u tiskanom i u elektroničkom obliku.

VI.

(Naziv institucije) se obvezuje autoru platiti naknadu za isključivo pravo iskorištavanja autorskog djela iz točke I. ovog ugovora u iznosu od.....kuna.

U ugovoreni iznos uračunat je porez na dohodak, prirez i PDV, ako je autor u sustavu PDV-a, sukladno propisima koji su na snazi u vrijeme plaćanja naknade.

(Naziv institucije) se obvezuje autoru isplatiti ugovorenu naknadu najkasnije 15 dana nakon što autorsko djelo pozitivno ocijeni – prihvati.

VII.

Eventualne sporove iz ovog ugovora, ukoliko se ne mogu riješiti međusobnim sporazumom, rješavat će nadležni sud u Zagrebu.

VIII.

Ovaj ugovor sastavljen je u 4 (četiri) istovjetna primjerka od kojih jedan dobiva autor.

Zagreb,

AUTOR

ZA INSTITUCIJU

Iako se govorna djela ubrajaju u autorska djela pa, na primjer, političari imaju pravo objaviti zbirku govora koje su održali u službenoj funkciji, redovita predavanja sveučilišnih nastavnika ne smatraju se autorskim djelima. Ipak, student koji prema nastavnikovim predavanjima hoće izraditi i umnožiti za svoje kolege skripta, mora tražiti nastavnikovo dopuštenje. Materijali napisani ili pripremljeni za predavanje smatraju se autorskim djelima, no iz dosadašnje prakse nije posve jasno smatraju li se djelima nastalim u radnom odnosu ili ne. U stranoj se literaturi obično navodi argument da je nastavnik na sveučilištu angažiran zato da poučava odnosno predaje, ali ne i da sastavlja popratne materijale koji prate predavanje pa se zato ne može smatrati da je izrada materijala dio radne obveze. Pojedini sudski slučajevi u Velikoj Britaniji u kojima je presuđeno u korist nastavnika pokazuju da je ta argumentacija prihvaćena.* S druge strane, javljaju se mišljenja da se primjenom nove komunikacijske tehnologije i razvojem učenja na daljinu promijenila i uloga predavača ili poučavatelja te da se od njega zapravo očekuje i pripremanje materijala, jer bez njih i ne može predavati. Drugim riječima, sastavni dio nastavnikova redovita posla uključuje pripremu pisanih, slikovnih ili zvučnih materijala koji omogućuju praćenje nastave i usvajanje gradiva. Uz materijale potrebne za praćenje nastave nastavnici izrađuju i razne druge materijale, poput ispitnih pitanja, popisa literature, zbirke tema od interesa o kojima će se razgovarati na seminaru i zbirki radova o nekoj od nastavnih tema. Te zbirke mogu uključivati i fotografska djela, ulomke iz glazbenih djela, reprodukcije likovnih djela, videosnimke i građu skinutu s interneta. Hoće li se izrada tih materijala smatrati sastavnim dijelom nastavnikova redovitog posla ili neće, ovisi o ugovoru o radu koji je sklopio sa sveučilištem.

S radovima, pak, koji nastaju u sklopu nastavnikova znanstveno-istraživačkog rada moglo bi se u načelu postupati jednako kao što danas već i u nas postupaju pojedini znanstveni instituti. No u stranoj se literaturi navodi da postoje jaki razlozi u prilog tome da sveučilišni nastavnici zadrže pravo iskorištavanja djela. Među tim se razlozima navode akademska sloboda i pravo autora da naknadno mijenja, dopunjuje i sl. svoj rad, što ne bi bilo moguće kad bi pravo korištenja radova imalo sveučilište. Jednako tako, kad sveučilišni nastavnik stvori i objavi djelo koje nije u izravnoj vezi s područjem kojim se bavi na sveučilištu, na primjer, kad napiše roman, podrazumijeva se da je on nositelj prava.

* Na primjer slučajevi: *Stephenson Jordan & Harrison Ltd. v. MacDonald & Evans* ili *Noah v. Shuba* izloženi u Monotti, A. with S. Ricketson. *Universities and intellectual property*, str. 270-271.

Kao i nastavnici, i studenti u nas zadržavaju pravo na svoje radove. Ipak, ima sveučilišta u svijetu koja čine iznimku kad se radi o radovima koje je sveučilište financijski pomoglo i na koje ono stoga polaže pravo. Također se može pitati kako postupati s doktoratima u čijoj izradi mentor ima značajan udio. U nas autorsko pravo ima doktorand, a mentorovo se sudjelovanje zane-maruje. Na nekim sveučilištima u SAD-u, međutim, studenti potpisuju ugovor u kojemu prava na svoje buduće radove izrađene tijekom studija prenose na sveučilište. U Velikoj Britaniji isto se traži i od studenata nekih diplomskih studija.

Zanimljiva međunarodna inicijativa kojoj je svrha pomoći sveučilišnim nastavnicima i znanstvenicima nastala je u Nizozemskoj. Na konferenciji održanoj 2001. godine u mjestu Zwolleu oblikovan je i usvojen skup načela, kasnije nazvanih Načela iz Zwollea. Autori Načela zalažu se da sveučilišta ostanu vlasnici radova koji su na njima nastali, da ti radovi budu pohranjeni u repozitorijima, a da poslovanje s pravima bude jasno i djelotvorno uređeno jer će od toga imati koristi svi zainteresirani, dakle i autori, poslodavci (sveučilišta), korisnici djela i izdavači.

Posebno je pitanje kako postupati s opisima muzejskih izložaka koje kustosi sastavljaju u svojem radnom vremenu. Dok knjižničari koji katalogiziraju pojedine jedinice građe ne mogu polagati pravo na te jedinice, jer katalognim jedinicama nedostaje originalnost koja je potrebna da bi se djelo smatralo autorskim, pojedini bi se analitički opisi muzejskih predmeta mogli smatrati i autorskim djelima. Zato bi muzeji, kao i znanstvene institucije, trebali urediti pitanje autorskih prava ugovorima o radu.

Novinske kuće također su primjer organizacije čiji zaposlenici stvaraju autorska djela kao svoju radnu obvezu. Usto, novinske kuće angažiraju honorarno vanjske suradnike, koji rade prema narudžbi. Novinski izdavači redovito traže od novinara pa i od vanjskih suradnika da na njih prenesu pravo korištenja priloga.

Tasini protiv New York Timesa

Mnogo je polemika sredinom devedesetih godina izazvao sudski slučaj u SAD-u, poznat pod imenom *Tasini protiv New York Timesa*. Ta je novinska kuća naime počela reproducirati stare brojeve svojih novina u elektroničkom obliku i dostavljati ih različitim bazama podataka, npr. pravničkoj bazi *Lexis Nexis*, a da nije obavijestila novinare koji su članke napisali. Izdavač je očito smatrao da je isplatom honorara za članke u tiskanom izdanju stvar jednom zauvijek riješena. Novinari koji su za *New York Times* i neke druge novine pisali honorarno,

predvođeni Jonathanom Tasinijem, podigli su sudsku tužbu protiv izdavača, žaleći se da se od njih nije tražilo dopuštenje za reproduciranje članaka. Tražili su i poseban honorar, jer će, kako su tvrdili, njihovi prilozi preneseni u elektronički oblik imati daleko širi krug čitatelja nego što su ih imali kad su objavljene u tiskanom izdanju. Također su tvrdili da se ugovor o prijenosu autorskog prava koji su potpisali s novinskom kućom da bi dobili honorar nije mogao odnositi i na elektroničko izdanje novina, jer takvog izdanja u vrijeme kad su potpisivali ugovor i nije bilo. Izdavač je, pak, držao da su novinari potpisom ugovora s novinskom kućom o prijenosu prava, prenijeli ta prava i za sva moguća buduća izdanja. Godine 2001. Vrhovni sud SAD-a presudio je u korist novinara i dosudio da izdavači plate ukupno 18 milijuna dolara. Do 2008. godine presuda još nije bila izvršena. Ipak, izdavači, a i novinari, postali su oprezniji pri sklapanju ugovora, pa se danas obično poimence utvrđuje za koja izdanja autor prenosi pravo na izdavača.

Takva je praksa usvojena i u Hrvatskoj pa novinari redovito prenose svoja prava na izdavača. Pritom treba imati na umu da se vijesti i izvještaji općenito ne smatraju autorskim djelima, dok kolumne i radovi istraživačkog novinarstva obično jesu autorska djela.

Slično je s leksikografskim djelima koja nastaju udjelima mnogih suradnika. Sastavljači enciklopedija i sličnih djela danas su gotovo redovito nakladničke kuće za koje radi velik broj zaposlenika i vanjskih suradnika od kojih se djela naručuju. Nakladnik sa zaposlenicima i vanjskim suradnicima mora sklopiti ugovor u kojemu autori pojedinih priloga prenose na njega pravo iskorištavanja. U ugovoru bi se moralo utvrditi i za koliko se izdanja prenosi pravo iskorištavanja, jer ako to nije određeno, podrazumijeva se da se radi o samo jednom izdanju. Za svako daljnje izdanje, tiskano ili digitalno, potrebno je s autorima priloga sklopiti nov ugovor.

Literatura

- Ani , V.: *Veliki rje nik hrvatskoga jezika*. Zagreb: Novi Liber, 2006.
- Badurina, L., Markovi , I., Mi anovi , K.: *Hrvatski pravopis*. 2. izd. Zagreb: Matica hrvatska, 2008.
- Checkpoint Deutsch. <http://checkpointdeutsch.wordpress.com/>. (16.3.2013.)
- Copyright und Urheberrecht. http://www.geistiges-eigentum.eu/copyright_urheberrecht.php. (5.10.2012.)
- Deutsches Urheberrecht. http://de.wikipedia.org/wiki/Deutsches_Urheberrecht (5.10.2012.)
- *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim : Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG, 2007.
- Einfluss Copyright auf Urheberpersönlichkeitsrechte. http://www.deshoulieres-avocat.com/dl/3_Copyright_UPR.pdf. (7.10.2012.)
- Georg Stanitzek. http://de.wikipedia.org/wiki/Georg_Stanzek. (16.3.2013.)
- Gesetz über Urheberrecht und verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz). <http://www.gesetze-im-internet.de/bundesrecht/urhg/gesamt.pdf>. (5.3.2013.)
- Goethes Farbenlehre. <http://lehrerfortbildung-bw.de/kompetenzen/gestaltung/farbe/systeme/goethe/>. (10.3.2013.)
- Hansen-Kokoruš, R., Mateši , J., Pe ur-Medinger, Z., Znika, M.: *Deutsch-Kroatisches Universalwörterbuch = Njema ko-hrvatski univerzalni rje nik*. Zagreb : Nakladni zavod Globus: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, 2005.
- Helbig, G., Buscha, J.: *Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*. Berlin, München: Langenscheidt, 2001.
- Hrvatski jezi ni portal. <http://hjp.novi-liber.hr/>. (20.2.2013)
- Hrvatski leksikon <http://www.hrleksikon.info>. (13.12.2012.)
- Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje. <http://ihjj.hr/>. (16.3.2013)
- Jaki , B.,Hurm, A.: *Hrvatsko-njema ki rje nik = Kroatisch-Deutsches Wörterbuch*. 9. izd. Zagreb: Školska knjiga, 2004.
- Kleiner Mustervertrag. <http://www.psverlag.de/tech/kleinvertrag.html>. (8.1.2013.)

- Musterverträge – Verlagsvertrag.
<http://www.track4.de/vertraege/verlagsvertrag.php3>. (3.11.2012.)
- Niklas Luhmann. http://de.wikipedia.org/wiki/Niklas_Luhmann. (2.12.2012.)
- Niklas Luhmann: Selbst und Fremdreferenz.
<http://www.gutefrage.net/frage/niklas-luhmann-selbst-und-fremdreferenz>.
(4.3.2013.)
- Portal Limun. <http://limun.hr/main.aspx?id=424461> (16.3.2013.)
- Rechte des Urhebers. <http://remus.jura.uni-sb.de/pages/hochschule/grundwissen/rechte-des-urhebers.php>. (7.10.2012.)
- Rodek, S.: *Hrvatsko-njema ki poslovní rje ník = Wirtschaftswörterbuch Kroatisch-Deutsch*. Zagreb: Masmedia, 2008.
- Rodek, S., Kosanovi , J.: *Njema ko-hrvatski poslovní rje ník = Wirtschaftswörterbuch Deutsch-Kroatisch*. Zagreb: Masmedia, 2004.
- Selbstreferenz in systemtheoretischer und in semiotischer Sicht.
www.sjschmidt.net/konzepte/texte/noeth1.htm. (4.3.2012.)
- Selbst-/Fremdreferenz. <http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=37>.
(4.3.2013.)
- Sili , J., Pranjкови , I.: *Gramatika hrvatskoga jezika za gimnazije i visoka u ilišta*. 2. izd. Zagreb: Školska knjiga, 2007.
- Lozina, Duško: Teorija sustava kao instrument društvene analize.
hrcak.srce.hr/file/52340. (1.3.2013.)
- Urheberrecht: Recht des Urhebers auf Namensnennung.
<http://www.finanztip.de/recht/online/urheber-nennung.htm>. (3.11.2012.)
- Verlagsvertrag. <http://www.verlag-neue-literatur.de/verlagsvertrag-muster.pdf>.
(3.11.2012.)
- Was bedeutet ©?. <http://www.damm-legal.de/urheberrecht/15-was-bedeutet-c?a=27> .(7.10.2012.)
- Wirtschaftslexikon. <http://www.wirtschaftslexikon24.net/>. (7.10.2012.)
- Zakon o autorskom pravu i srodnim pravima.
<http://www.zakon.hr/z/106/Zakon-o-autorskom-pravu-i-srodnim-pravima>.
(7.10.2012.)